Coperta colecţiei: DONE STAN
Redactor: CAMELIA ARVATU
Redactor artistic: VASILE SOCOLIUC
Volum apărut cu sprijinul
Fundaţiei Elveţiene pentru Cultură
PRO HELVETIA.
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale JENNY, LAURENT
Rostirea singulară / Jenny Laurent; trad. si postf.: Ioana Bot; pref.: Jean Starobinski. - Bucureşti: Univers. 1999
200 p.; 13x20 cm-(Studii)
Tit orig. (fre): La Parole singuliere.
ISBN 973-34-0564-7
I. Bot, Ioana (trad.; postf.)
II. Starobinski, Jean (pref.)
8138

Laurent Jenny
LA PAROLE SINGULIERE
© Editions Belin - Paris, 1990
Toate drepturile asupra acestei versiuni
aparţin Editurii UNIVERS 79739 Bucureşti. Piaţa Presei Libere **nr.** 1

Laurent Jenny

ROSTIREA SINGULARĂ

Traducere şi postfaţă de IOANA BOT
Prefaţă de JEAN STAROBINSKI

Bucureşti, 1999

ISBN 973-34-0564-7

PREFAŢĂ LA EDIŢIA FRANCEZĂ

în schiţele sale de la 1900 asupra lui Mallarme, Paul Valery scrie şi subliniază: *„Gîndim* cuvîntul *fără a-l altera".* Limba, aşa cum o înregistrează şi o oferă gîndirii lexicul, se prezintă în stare de dat prealabil, invariabil, general şi arbitrar. Dar e de-ajuns să se nască o frază şi un cu totul alt sistem se va organiza şi se va impune cititorului. Valery propune această constatare: „Existenţa frazei constă în a schimba *ordinea* iniţială a ideilor pe care fiecare dintre cuvinte o antrenează invariabil cu sine. Funcţia frazei este de a produce o schimbare de configuraţie într-un sistem dat şi necesarmente preexistent Vom afirma, cu toată rigoarea, că ea acţionează asupra spiritului subiectului". Valery riscă atunci să declare, cu intenţia evidentă de a se opune oricărei glorificări abuzive a actului poetic: „Literatura *este travaliul* cheltuit spre a apropia cuvintele diferite".
Şi tot Valery va fi cel ce va nota, mai tîrziu: „Aş înlocui orice filosofie cu o cercetare a limbajului". Iată ceea ce aproape că e un fapt împlinit. Un secol de cercetări asupra limbajului s-a scurs din momentul cînd, după dispariţia lui Mallarme, Paul Valery şi-a dorit să plece de la zero şi, tulburat de amintirea maestrului, a încercat să fixeze un principiu care să opună „sistemul dat" şi invenţia care-l pune în mişcare. Nu ni se îngăduie să mai facem abstracţie de conceptele şi problemele apărute de-a lungul acestei reflecţii prelungite. Rămînem moştenitorii întrebărilor pe care le suscita opera lui Mallarme şi care, de la o dezbatere la alta, au avut parte de o atenţie mereu reînnoită.
Unul dintre cele dintîi merite ale cărţii lui Laurent Jenny este de a nu fi uitat problemele legate de momentele fondatoare ale modernităţii, ţinînd cont deopotrivă. în cel mai înalt grad, de achiziţiile sau de ipotezele propuse actualmente de către „ştiinţele limbajului". Nu e lipsit de importanţă faptul că termeni înrudiţi reapar, la distanţă

de ani de zile: ceea ce Laurent Jenny numeşte *figurai* nu trebuie, oare, înţeles prin analogiile care îl leagă de (şi, sub anumite aspecte. îl opun la) ceea ce Valery desemna drept o „schimbare de *configuraţie'"!* O
Rostirea singulară
întrebare revine: cum se petrece activarea - actualizarea - virtualităţilor limbii: coduri, reguli de utilizare caracterizate, după spusa lui Valery, de invariabilitate? Cum se produce variaţia lor? Se prea poate ca ea să se nască din cuvintele înseşi, lăsate în voia propriei lor iniţiative, potrivit injoncţiunii mallarmeene, şi plătind cu recunoştinţa lor strălucitoare şi impersonală „dispariţia locutorie a poetului"? între rolul subiectivităţii, deja suspecte, şi „schimbarea configuraţiei", Valery aşeza „travaliul". Dar atunci - *al cui* travaliu, şi *pentru cine?* Laurent Jenny. la rîndul său, reia noţiunea de *travaliu,* pe care Valery însuşi o datora atît fizicii, cît şi vechilor arte poetice. (Cuvîntul se bucura de trecere, pe vremuri, cînd era cuviincios să stabilim un raport de echivalenţă între travaliul autorului şi acela al producătorilor economici.) Totuşi. Laurent Jenny precizează: e vorba despre un „travaliu de singularizare". Travaliu făcînd să se ivească singularitatea unei . rostiri şi a unui subiect personal, dincolo de ceea ce, în limbă, în discursul colectiv, aparţine tuturor şi nimănui. Travaliul de singularizare îşi va lăsa, desigur, urma într-un obiect, va produce structuri (configuraţii), dar toate acestea *în vederea* a altceva: apariţia unui sens, trezirea la nişte prezenţe, fie şi pasagere, intermitente. într-un mod independent şi original, Laurent Jenny ia act de întregul aport al fenomenologiei, în ceea ce priveşte punerea în formă şi modalităţile relaţiei. Legînd *figuralul* de noţiunea de eveniment, nu lipseşte mult -mi s-a părut mai întîi - ca Laurent Jenny să evoce ivirea unui chip. Dar nu o face, pentru că ar fi însemnat deja să spună prea mult şi totodată să delimiteze excesiv evenimentul, lipsind rostirea de propria-i forţă, care e aceea de a figura fără să se întruchipeze. O concepţie epifanică a rostirii riscă să nu fie decît una dintre acele „utopii totalizante" în care s-ar fixa singularitatea Aceasta din urmă nu se poate afirma decît lăsîndu-se mereu devansată, cu orice risc, de către rostire.
Tentaţia e mare, pentru mine, de a rezuma şi de a sublinia toate punctele acestei cărţi care m-au cucerit. Dar cititorul o va face singur: înlănţuirea argumentaţiei e uşor reperabilă în capitolele de **faţă.** (Efortul care i se va cere e datorat mai degrabă conciziei textului: el va fi răsplătit în schimb.)
Cartea este remarcabilă prin chiar dispoziţia ei. Sîntem. mai întîi. invitaţi la *lectură.* Pe baza unor exemple alese cu o economie perfectă şi analizate cu cea mai mare atenţie, învăţăm să discernem figuralul: el nu e asimilabil abaterii; nu poate fi redus la valoarea sa „expresivă", iar
Prefaţă
dacă rostirea trimite la propria-i origine, ea nu rămîne, cu toate acestea, prizoniera autoreferenţialităţii. Plurivalenta figuralului cere elaborarea unor noţiuni mai fine, mai suple, care să i se potrivească mai bine. Laurent Jenny are darul de a percepe şi de a spune limpede ceea ce percepe, fără a da îndărăt dinaintea efortului de conceptualizare, dar păs-trîndu-se liber de orice înfeudare. îi sîntem recunoscători că nu arborează culorile nici unei şcoli... Or, plecînd de la acest act de lectură - în care, discret şi ferm, se desfăşoară o foarte sigură analiză stilistică - sîntem conduşi încetul cu încetul la a considera mai îndeaproape actul *scriiturii:* forma versului, scriitura automată, „dispozitivele constrîngătoare", procedeele de simulare. Iată-ne trecuţi de partea autorilor şi a poeticilor lor (fără a fi încetat, cu toate acestea, să fim nişte cititori critici). Constatînd ameninţarea pe care anumite practici ale limbajului o fac să planeze chiar asupra şanselor rostirii, Laurent Jenny trage o concluzie pe care o consider absolut salubră: împlinindu-şi datoria de cititor-descriptor, el îşi asumă o altă sarcină, care este aceea de a desemna o valoare - tocmai în rostirea singulară -şi de a avertiza cu privire la consecinţele eclipsei acesteia în locul ei, nesemnificativul şi zgomotul şi-ar impune haosul programat şi un val pustiitor s-ar întinde, prin „reţele de comunicare" mai apte să favorizeze confuzia decît să i se opună. Cartea lui Laurent Jenny nu e citită cu adevărat de nu i-ai urmărit parcursul întreg, pînă la ultimul capitol, unde apare clar felul cum „miturile expresiei" au putut conduce la „repetiţia aceluiaşi", adică la suprimarea oricărei şanse de ivire a unui eveniment în şi prin rostire.
Am citit atîtea cărţi, de-a lungul anilor, care erau tot atîtea lupte pentru metodă (pentru o anumită metodă, garantat superioară altora) sau pentru teorie (pentru cutare teorie, care încerca să fie mai incisivă sau mai operatorie decît precedentele)! Iată. în sfîrşit, o carte de teorie şi de analiză literară care pledează nu pentru excelenţa procedeelor utilizate, ci pentru însuşi obiectul căruia i s-a dedicat Ne avertizează asupra pericolului, dar fără a forţa nota patetică: nu trebuie să ne atribuim rolul, rustic în aparenţă şi regal în secret, de „păstori ai rostirii". E de-ajuns să păstrăm „intimitatea rostirii cu tăcerea". Laurent Jenny apără, în cuvintele cele mai potrivite, cauza unei „rostiri taciturne": ..Pentru că nu există rostire care să nu fie întreţesută cu "o tăcere din care se naşte şi pe care. totodată, o întinde după sine. Orice proferare vibrează de substanţa unui nerostit ce îi serveşte şi de resursă ritmică. De la forma particulară a acestui nerostit, de la vibraţia lui
Rostirea singulară
specifică la marginile enunţului va pleca din nou, de fiecare dată, proiectul rostirii". Există aici o chemare, care va ajunge să se definească, în ultimele rînduri ale cărţii, ca *proiect.* Văd într-însa dovada că. luînd astfel apărarea unei „rostiri singulare", discursul criticului, al teoreticianului, al stilisticianului (e una şi aceeaşi persoană) poate căpăta, Ia rîndu-i, statutul de rostire singulară, făcîndu-ne să participăm la ceea ce enunţă, supunîndu-ne provocării unui eveniment: nu rămînem prizonierii unui metalimbaj, ai unei „operaţii" savante asupra rostirii vii. Pentru noi, cititorii, în necesitatea prezentă, e cu siguranţă ocazia unei „schimbări de configuraţie" în relaţia

noastră cu cuvintele pe care le ascultăm, cu cărţile pe care le citim.
Jean STAROBINSKI

I

EVENIMENTUL FIGURAL

Paginile de faţă urmăresc o cît mai bună circumscriere a jocului „figuralului": vreau să vorbesc despre acea răsturnare formală care e mereu - virtual - în acţiune în discurs şi în care discursul îşi află resorturile autorităţii şi puterii sale. Dacă e adevărat că vorbim, ba chiar şi ascultăm, aceasta nu se întîmplă doar în funcţie de toate cerinţele sociale, practice, contractuale ale comunicării, ci şi pentru că, din miezul vorbirii, ne aşteptăm la o „altă" actualitate, care dejoacă motivele comunicării, îi desface formele contractuale, jocurile, îi decupează chiar conturul articulaţiilor. Numai această şansă şi acest risc, date o dată cu rostirea, explică de ce mai ascultăm, de ce mai citim, cînd majoritatea enunţurilor ne apar inautentice şi încremenite.
Ceea ce aşteptăm de la acest eveniment, care trece printr-o dezmărginire *(deliaison)* lingvistică dar nu se opreşte într-însa, de la răsunetul lui *trecător,* ceea ce aşteptăm şi ne aşteaptă sînt, de-a valma (le înşir prea repede pentru a mai reveni asupra lor): o ieşire periculoasă din limbă; un acces tensional la inteligibil; o relansare a mişcării ce conduce spre rostire; şi, într-o recompunere de formă, o deschidere care ne expune unui sens, unui destin[1]. Iar

[1] în legătură cu prozele lui Walter Benjamin, citesc în J.-F. Lyotard *(Le Postmoderne explique aiix enfants,* Galilee, 1986, p. 142; *Postmodernismul pe înţelesul copiilor,* traci. C. Mihali, Biblioteca Apostrof. Cluj, 1997. p. 83) următoarele: „Ceea ce face un eveniment din întîlnirea unui cuvînt, a unui miros, a unui loc, a unei cărţi, a unui chip, nu este noutatea sa comparată cu cea a altor «evenimente», ci faptul că are o valoare de iniţiere în el însuşi. Asta n-o aflăm decît mai tîrziu. El a deschis o rană în sensibilitate. Ştim asta pentru că s-a redeschis de atunci şi se va redeschide, ritmînd o temporalitate secretă, neobservată poate. Această rană a provocat intrarea într-o lume necunoscută, dar fără a o face vreodată cunoscută. Iniţierea nu iniţiază în nimic, ea începe". Lyotard leagă astfel. în chip revelator, nereprezentabilitatea evenimentului -

aceasta, indiferent de modul realizării: inutil, grav sau neatent, repetitiv sau ocazional; căci modurile nu răpesc nimic din ireductibilitatea evenimentului.
Actualitatea în discuţie nu e aşadar o problemă de gen sau de situaţie pragmatică particulară (chiar dacă e adevărat că anumite tipuri de discurs fac din ea o miză explicită). E o condiţie mai generală a vorbirii, precum şi reversul ei intim. Acest caracter nespecific al figuralului nu atrage însă după sine lipsa de formă, nici dependenţa de vreo *poetică,* în sensul ştiut, de inventar de materiale, dispozitive şi efecte, pe care-l implică, în general, un asemenea termen. O metaforă, o „vorbă de duh", o glumă, un vers frumos, un poem, o găselniţă conceptuală, un proverb, un lapsus, tot atîtea conexiuni *(agencements)* mai mult sau puţin ambiţioase şi momentane, în care se lasă reperate tensiuni estetice, moduri de evocare a sensului, ce „configurează" (ca să folosim un termen al lui P. Ricoeur) evenimentul.
Deci, să numim „figurai"[1] procesul estetico-semantic care condiţionează readucerea discursului la puterea actualităţii. „Figurai", mai degrabă decît „figuri" evocînd operaţii specifice,

care ne constrînge să-l simţim - şi temporalitatea deschisă de acesta - tempo-ralitatea unei insistenţe. Dacă evenimentul pune problema destinului, e pentru că implică un viitor pe care facem eforturi spre a-l citi. El deţine secretul repetării unei cutremurai! în noi, căreia însăşi carnea i se supune, dar asupra căreia sîntem orbi.

[1] Substantivizez adjectivul, folosit - îmi pare - cu un sens similar de către Jean-Louis Galay, ..Esquisses pour une theorie figurale du discours", *Poetique* 20, 1974. Despre un subiect atît de vast, renunţ dinainte să încerc a-mi achita toate datoriile. Dar, în afară de acest articol important al lui J.-L. Galay, reflecţia mi-a fost constant inspirată şi orientată de cîteva lucrări precum: *La Prose du monde,* de Maurice Merleau-Ponty (Gallimard, Paris, 1969); „Vere une theorie generalisee de la

figure", de Michel Deguy, *Critique.* 269/1969 (şi numeroasele dezvoltări ale acestui articol programatic în scrierile lui M. Deguy pînă astăzi); *Discours, figure,* de Jean-Francois Lyotard (Klincksieck, Paris, 1971); *La Me'taphore vive,* de Paul Ricoeur (Senil, Paris. 1975; trad. rom. I. Mavrodin. Univers, Bucureşti, 1984); *l'Acte de lecture,* de Wolfgang Iser (1976. trad. ir. Bruxelles. P. Mardaga. 1985) si multe altele...

locale, în discurs, şi eterogene; mai degrabă decît „figurat", care trimite la un pur efect de sens, înţeles adesea ca un soi de semnificat; mai degrabă decît „figurativ", bogat în conotaţii dinamice, dar care ne antrenează într-o metaforicitate vizuală sfîn-jenitoare. Cît despre definiţia figuralului ca „proces estetico-semantic", ea implică ideea că într-însul se află legate procese tensionale şi procese reprezentative. Ea revine astfel la a admite că figura nu se converteşte complet în jocul de inferenţe şi de evocări pe care-l suscită. Ea sugerează că, interpretată chiar, o figură poate continua să persiste prin unele resturi tensionale. O poetică a figuralului ar trebui să descrie, într-o suită de elucidări reciproce, dispozitivele formale şi momentele fenomenologice pe care le produc ele de-a lungul acestor procese. în cele ce urmează nu vom declina decît cîteva din temele unei asemenea poetici.

Discurs şi eveniment

A spune despre figurai că se produce ca un eveniment ar putea însemna, într-un prim moment, a-i recunoaşte doar apartenenţa la universul discursului. „Orice discurs se produce ca un eveniment"[1] - sau mai degrabă ca o multitudine de evenimente simultane, pe care le deosebim cu greu, într-atît sînt de strîns legate. Să încercăm totuşi.

La nivelul cel mai simplu, evenimentul e de ordin combinatoriu. De altminteri, însăşi această simplitate e foarte problematică: pentru a surprinde enunţul meu ca pe o „combinaţie", trebuie să fac abstracţie de mişcarea intenţională care m-a purtat către el şi totodată de exterioritatea în care el se realizează. în mod cu adevărat contradictoriu, a trebuit să anticipez o vorbire încheiată - în forma unui proiect - şi am „asistat" la o realizare

[1] Ne aminteşte Ricoeur, care vede în aceasta prima trăsătură distinctivă a semanticii faţă de semiotică *(Metafora vie,* ed. rom., p. 115).

discursivă care mi-a depăşit aşteptările prin precizie, consistenţă formală, consecinţe semantice şi contextuale (enunţul, fina-lizîndu-se, s-a şi deschis către nenumărate relaţii cu alte enunţuri anterioare). Cînd Saussure caracterizează vorbirea ca joc de „combinaţii prin care subiectul vorbitor utilizează codul limbii"[1], trebuie aşadar să înţelegem că el propune o ficţiune teoretică incapabilă de a institui subiectul vorbitor ca „utilizator" al limbii altfel decît îndepărtînd pentru moment orice dimensiune intenţională şi enunţiativă a vorbirii. Căci eu nu „folosesc" niciodată cu adevărat reguli combinatorii pentru a conecta unităţi scoase, ca piesele de domino sau ca bilele de loto, din „tezaurul" lingvistic. Vorbirea mea a trebuit să fie mai întîi o perspectivă *(vise'e)* globală, înainte de a se putea analiza în elemente. Numai cînd îmi reconsider enunţul „realizat", „exteriorizat", îi pot aplica o privire obiectivă şi detaşată şi mă pot preface că activitatea mea discursivă a fost cea a unei asamblări verbale. De altminteri, şi Saussure o ştie, chiar în cazul unei viziuni absolut obiective a discursului, un asemenea model se cere precizat Nu ne putem mulţumi doar să postulăm acest vis-a-vis ingenuu al tezaurului de semne şi al inventivităţii individuale. Nu numai că alegerea semnelor în interiorul frazei e constrînsă de apartenenţa lor la nişte clase sintagmatice (mai tîrziu, la generativişti, de un ansamblu de reguli de rescriere), dar şi modelele frazei sînt în mare măsură determinate retoric de constrîngeri de tip discursiv, de sintagmatica unui gen dat

Cu toate acestea, vorbirea îşi păstrează calitatea de *eveniment,* dacă prin asta înţelegem că în ea s-au produs efecte ireductibile la condiţiile care o explică. Oricare ar fi, în fapt, regulile productive care justifică *a posteriori* forma vorbirii mele, *realizarea* limbii *în* vorbire atrage după sine, pe mai multe planuri, o schimbare de ordin absolut.

. în plan combinatoriu, mai întîi, semnele intră în dimensiunea Unicului. Combinîndu-se, ele compun de fiecare dată ansambluri

Cours de linguistique generale, cap. III, i. Payot. Paris. 1969, p. 31.

frastice singulare şi se află astfel, de fiecare dată, marcate de valori contextuale noi. Chiar şi atunci cînd enunţurile par să se repete identic (cum se întîmplă în utilizarea proverbelor, formulelor

consacrate sau „sloganurilor" la modă), datorită variaţiei contextelor, recunoaştem în ele tot nişte evenimente distincte şi irepetabile. Nu există, aşadar, banalitate. Emergenţa singularului discursiv din colectivul lingvistic marchează vorbirea cea mai „comercială" (în sens mallarmean), cea a omului politic, a pedagogului sau a „omului fără însuşiri". Ea e evenimentul inepuizabil al acesteia. Şi putem oricînd gîndi enunţul ca pe o „în-tîmplare", o aruncare de zaruri lexicală ce deschide, în jocul sensului, posibilităţi mereu diferite şi, în acelaşi timp, repetă neîncetat ocurenţa pură, „a avea loc"-ul prin care se deschide posibilitatea vorbirii şi a tot ceea ce „se întîmplă". Răspunzîndu-i sau precedînd-o, Unicul discursiv manifestă astfel evenimenţia-litatea realului.
La care participă şi sub aspect material. Şi nu e cel mai neînsemnat aspect al evenimentului. Exteriorizîndu-se, semnele se concretizează plastic, într-o matrice sonoră sau spaţială, dar în orice caz lumească, iar această concretizare nu se poate face fără să apară valori ritmice, raporturi de tonalitate sau de poziţie, lipsite de pertinenţă lingvistică proprie, o întreagă vibraţie senzorială la marginile enunţului pe care nici maxima lui univocitate nu o va putea exclude.
Aud pe cineva zicînd cu jumătate de glas: *Căldura s-a mai ostoit,* şi îndată acest enunţ se desfăşoară în timp, devine măsurabil, ar fi de-ajuns să îi subliniem puţin accentele pentru a-i dezvălui structura ritmică; şi, dacă sînt atent acum la materia fonetică, pot să-i relev cu uşurinţă calităţi specifice: pot să remarc alungirea primelor silabe pe suportul rulantelor şi al vocalei închise accentuate (un *Ini* lungit sub accent în *căldura),* tăietura abruptă a consoanei finale /t/, modulaţia timbrului sub accent, care trece de la grav la deschis, apoi la ascuţit /ăV -+ *Ini* -► /a/ ~* /a/ -♦ /i/, urmînd o linie melodică uşor circumflexă etc. Tot atîtea nuanţe plastice la care nu ne oprim, detaliabile la

nesfîrşit, împinse în fundalul scenei de jocul orbitor al relaţiilor fonologice, dar care dau enunţului greutatea realităţii, suscită poate în mine un imperceptibil „răspuns" postural şi rămîn disponibile pentru semnificare. Un alt context - metric, de pildă -, o scandare uşoară, un ton mai poetic ar putea deodată să-i dezvăluie toată plasticitatea şi să-l angajeze în jocuri estetico-semantice.
Or, această bordură sensibilă care se desfăşoară pe măsura enunţului poate fi înţeleasă ca o interfaţă între discurs şi lume. Dar trebuie mers şi mai departe: ea pecetluieşte însăşi realitatea semnelor şi prin aceasta configurează puterea lor de a se referi la orice realitate. într-adevăr, nu doar deicticele şi substantivele sînt cele ce ambreiază limba asupra referentului său. Materia sensibilă a discursului are o valoare „deictică" prin aceea că se arată ea însăşi orientată spre lume. Şi tot de-aici îşi trage discursul puterea de a transmuta semnele abstracte în vectori pentru ceea ce depăşeşte existenţa lor lingvistică. Există aici o evenimenţialitate „obişnuită" a discursului, unde figuralul se află deja implicat, dacă admitem că el acoperă întreg cîmpul interacţiunilor dintre forma lingvistică şi forma non-lingvistică. Vedem aşadar că figuralul intervin^ deja într-un plan decisiv, care nu e altul decît cel al „realizării" limbii.
Nedespărţit de această realizare materială, enunţul se deschide către lume printr-o dublă trimitere, dincoace de el însuşi, la originea sa, şi dincolo, către o lume de obiecte ale vorbirii. Astfel se finalizează şi se explicitează travaliul de singularizare schiţat deja în compunerea şi plasticizarea enunţului: nu doar că enunţul are *o* formă, dar el vine dinspre *un* enunţător şi *o* circumstanţă. Triplă singularitate, aşadar, deopotrivă manifestată sensibil, implicată logic (un enunţ trimite în mod necesar la o lume de determinări), exhibată discursiv (prin intermediul acelor semne-limită care sînt deicticele).
In ceea ce priveşte enunţarea, mă voi mulţumi să subliniez (după afîţia alţii) că ea „face eveniment" tocmai prin aceea că

nu poate fi redusă la o simplă „expresie" a subiectivităţii subiectului vorbitor. Fără îndoială că enunţul se organizează în întregime (temporalitate, deixis etc.) în jurul poziţiei specifice a unui *eu* în timp şi în spaţiu. Iar acest eu apare nu doar prin intermediul mărcilor de subiectivitate, ci în toate aspectele enun-

ţului: particularitatea unui lexic, a unui ritm, a unei sintaxe... Aşa încît putem foarte bine considera drept evenimentul cel mai propriu vorbirii producerea, prin discurs, a punctului focal de unde el iradiază. Dar evenimenţialitatea ţine, în egală măsură, şi de ceea ce - în această producţie - se îndepărtează de eu în clipa cînd ea îl semnifică. Semnele „mele" îmi rămîn mereu, în bună parte, inapropriabile. Obiectivitatea lor, „exterioritatea" lor, mă poate face să le contemplu ca pe nişte obiecte sau naturi moarte. Fără îndoială că ele mă dezvăluie mie însumi, dar dezvăluin-du-mă, aşază o distanţă de nestrăbătut între mine şi ele. „în avans" faţă de mine, ele par să deţină secretul identităţii mele. De fapt, ele deschid mai degrabă un spaţiu de conjectură cu adevărat augural, unde ceea ce se „revelează", mai mult decît un eu, e o dispoziţie în care un eu ar putea să se joace pe sine. Astfel, simt prea bine că n-aş putea să-mi ajung din urmă, pe deplin, semnele: doar dacă n-aş cădea pradă iluziei „expresiei" ori a „stilului", ce nu cunosc o asemenea „prăpastie" enunţiativă. Această alăturare de cuvinte „sînt eu întreg", e semnătura vorbirii mele, dar văd într-însa şi tot aleatoriul unei invenţii ce s-ar fi putut întîmpla altminteri, precum şi tot misterul unei dispoziţii în care altceva decît mine (decît eul meu ştiut) se anunţă...

Cît despre referinţa la lume, ea e în aceeaşi măsură ireductibilă la o consecinţă mecanică a discursului. De fapt, vorbirea nu găseşte o lume gata constituită dinainte-i, pe care să se mulţumească a o silabisi. Ea produce această lume, po-runcindu-i să se arate. „Obiect" după „obiect", ea situează lumea faţă de discurs, face dintr-însa termenul acestei ostensiuni pe care-o plimbă asupra unui orizont de apariţie. Iar evenimentul rezidă atît în producţia lumii, cît şi în răspunsul acesteia din urmă. în încercarea de a atinge un obiect sau altul al lumii, am

deschis o „adîncime" care e totodată distanţă. Şi nici o acumulare a cuvintelor mele nu o va putea micşora vreodată. Multiplicarea punctelor vizate va răsfrînge doar această distanţă în mii de perspective, oferind de-altminteri, cu acelaşi gest, şansa unei mobilităţi a „intenţiilor" şi a proiectelor... Acestea sînt, aşadar, temele (cunoscute şi enumerate prea grăbit aici) evenimenţialităţii discursive. Şi, dacă ar trebui adunate, nu aş mai adăuga decît atît: că discursul, plăsmuit din materia lumii, desfăşurînd-o o dată cu el, este şi locul unde această lume se împarte în sine, se smulge din sine, fără a-şi pierde cu toate acestea întreaga plasticitate, şi întemeiază posibilitatea unei retrageri care nu e o~ despărţire absolută. Această dispută între o desfăşurare sensibilă (e ea cu adevărat sensibilă? va trebui să revenim asupră-i) şi o articulare de unităţi distinctive, iată miza tacită, jucată cu fiecare luare de cuvînt, ca şi cum rezultatul ar fi încă nesigur, în pofida vechimii limbilor şi a uzurii discursurilor. Cînd *apare,* figuralul o face aşadar pe fondul acestei evenimenţialităţi obişnuite, dar, s-ar zice, cu o putere îndoită. O dată cu figuralul, limba pare nu numai „pusă la treabă", „realizată", ci şi întoarsă la origini, restaurată într-o forţă primară de aprezentare, refăurită în semne noi. Actualitatea figurală este astfel marcată fenomenologic de o calitate proprie, aceea de *eveniment în eveniment.* într-adevăr, eterogenul nu mai e atestat doar în marginea semnelor ca fiind realul pe care ele îl vizează şi de unde ele izvorăsc. Ci reapare în activarea codului, în chiar inima formelor discursive şi ca pentru a le contesta împlinirea. Pregnanţa raporturilor sensibile sau riscarea competenţei lingvistice în unele locuri ale enunţului au destrămat omogenitatea discursului: nimic nu mai are aceeaşi calitate, apar „blancuri" semantice ori forme neasimilabile unor fapte lingvistice. Semnele au căpătat contururi incerte, împreunările lor sînt mişcătoare, iar valoarea - problematică. Figuralul, chiar în timp ce are drept fundal evenimenţialitatea discursivă, obligă la o reconsiderare a înseşi formei limbii (decupajul ei în semne,

regulile combinatorii), ne readuce la o decizie „primordială" asupra formei acestei limbi, căreia îi reprezintă - sub ochii noştri - momentul de emergenţă şi de arbitrar. Astfel că *dubla lovitură* a evenimentului constă în această reciprocitate care permite producerea unui sens discursiv printr-o re-prezentare a limbii. Care asociază o putere de designare unei redeschideri a abaterilor limbii.

Figurai şi reprezentare

Fie, aşadar, un exemplu de apariţie a figuralului. într-o dimineaţă, frunzăresc ca un amator o traducere savantă din *Dao De JingK* Lectură distrată, neatentă şi prea puţin serioasă, pînă cînd dau peste următoarele cuvinte: „ascensiunea unei terase în primăvară"*. Simţind o „mişcare" în text (sau

mişcîndu-mă eu către el), căreia nu-i identific încă locul, recitesc pasajul: *Dar cînd toţi bărbaţii au o întîlnire voioasă ca pentru celebrarea unui mare sacrificiu ori pentru ascensiunea unei terase în primăvară. ..* Acum văd mai bine ce mă tulburase: acest *în (primăvară)* m-a oprit, prin echivocul său. Trebuie, oare, citit ca o determinare temporală a ascensiunii (dar atunci ar trebui să postulăm totodată o neglijenţă a traducătorului, care a folosit prepoziţia *în,* de nuanţă mai degrabă locativă, acolo unde ne-am aştepta la forma adverbială, temporală, *primăvara,* utilizată pentru a indica anotimpurile), ori trebuie înţeles ca un atribut „modal" al substantivului *terasă* (în acest caz, prepoziţia pare potrivită, dar sensul general al expresiei pare să fie la limita acceptabilului)? O clipă, totul e suspendat în aceste cîteva

Le livre de la Voie et de la Vertu. ediţie J.-J.-L Duyvendak. Maisonneuve, Paris, 1981.
în original: *l'ascension d'une terasse en printeinps.* împreună cu autorul, am ..rescris" acest subcapitol pentru versiunea românească a versului, din dorinţa de a face mai accesibil cititorului român demersul fundamental al studiului şi de a-i demonstra, subiacent, valabilitatea generală *(II. trad.).*

cuvinte, care ezită între două articulări sintactice şi configurează o arie de sens în aşteptare. Ceea ce enunţul pierde, în reprezentare semantică, va cîştiga în schimb în foită tensională. Neterminarea lui mă obligă la un travaliu interpretativ, iar tensiunea nu va înceta decît o dată cu stabilirea unei reprezentări acceptabile.

Am admis foarte repede (bazîndu-mă pe indici exteriori, e adevărat, precum rigorile ediţiei, scrupulozitatea erudită a unei traduceri atente la fiecare nuanţă semantică) faptul că era prea puţin probabil să fie vorba de o neglijenţă a traducătorului. *în* aici nu trebuia deci luat în sensul pur temporal. Am totuşi sentimentul persistent al unei infracţiuni discursive în expresia *terasă în primăvară.* Şi aceasta deşi îmi vin în minte numeroase determinări ale substantivului, cu nuanţă „modală", absolut corecte şi construite pe un tipar în aparenţă identic celui pe care îl bănuiesc acum de incorectitudine: astfel, *(pomi) în floare, (soare) în asfinţit, (om) în lacrimi.* Trebuie, aşadar, că, în utilizarea sa „normală", *în* are o valoare mai specifică decît s-ar crede şi impune restricţii combinatorii a căror logică îmi scapă deocamdată. Abaterea *(ecart)* mă obligă astfel la recunoaşterea unei forme a limbii - formă ce nu avusese pînă acum decît o existenţă implicită în intuiţia mea de subiect vorbitor. Evaluarea figuralului începe printr-o evocare a limbii.

Iată-mă în situaţia de a reconsidera valoarea lui *în* şi regula sa de utilizare. Prepoziţia marchează în genere „poziţia în interiorul limitelor spaţiale, temporale sau noţionale" *(Robert).* Asta înseamnă că polisemia ei, în limbă, decurge deja dintr-o alunecare metaforică. Ea tratează nişte *stări* (florale, evolutive, emoţionale) ca pe nişte spaţii circumscrise, traversabile, locuibile. Termen de relaţie în construcţii „modale", ea este o metaforă „de utilizare" sau chiar „literală"', adică şi-a pierdut puterea de redescriere - dar păstrează o vagă amintire a *ev* în

După expresia lui Lakoff şi Johnson. *Metaphors we lire by* ((rad. Ir. *Les Me'taplwres dans la vie quotidienne.* Minuit. Paris. 1986). care zăbovesc, de altminteri, asupra metaforicităţii lui *in* în engleză.

propria-i polisemie. Altceva e remarcabil în utilizarea lui *în:* în sens circumstanţial, de „modalitate", el exclude determinarea substantivală prin articol, deci „aspectul articulat" al adverbului de timp *(primăvara)* din română, de unde nuanţa abstractă, inactualizată a specificaţiilor pe care le introduce. Fiind vorba de „moduri de a fi", acestea nu vor fi individuale şi originale, ci tipice, recunoscute şi catalogate. *încă o dată* pomii se bucură de floare, soarele coboară asfinţind, încă o dată omul e pradă lacrimilor, ca şi cum limba ar recunoaşte „figurile" unei retorici existenţiale (căci, oare, ce altceva e un „mod" decît un fel de a fi, recognoscibil, al aparenţelor şi al comportamentelor?). Absenţa actualizării prin „articulare" atrage după sine constituirea acestor expresii modale ca sintagme fixe. Ea exclude, de fapt, orice numire prin */în* + substantiv/ a unui „mod" original sau inedit. Or, iată ce pune sub semnul întrebării acceptabilitatea lui *terasă în primăvară.* Expresia instituie ca mod de a fi notoriu o determinare necunoscută repertoriului „atributelor modale" uzitate în română (cu excepţia unui sens vestimentar care iese, aici, din discuţie). *Primăvara* apare, fără îndoială, în română, prea diversă, prea multiplă în manifestările sale pentru a se putea tipiza prin *în* (acolo unde, în schimb, *pomul* şi *terasa* sînt uşor determinabili de *în floare).* Lovitura de forţă a figuralului a constat, aşadar, în a prezenta *primăvara* ca pe un gest firesc al aparenţelor, recognoscibil imediat în unitatea sa.

Mi se va reproşa, poate, că adjectivul *primăvăratec* ar fi fost de-ajuns pentru a manifesta acest mod

tipic al aparenţelor, că această clasă gramaticală este în întregime consacrată exprimării lor şi că valoarea inovaţiei figurale rămîne problematică. Dar e limpede că determinarea adjectivală în *terasă primăvăratecă* marchează o calitate constantă şi inertă acolo unde *în* instituie un „mod" tranzitoriu şi în dezvoltare. *Terasa în primăvară* se converteşte în propria-i aparenţă, desfăşurîndu-se într-un fel ce o investeşte complet, fără a o epuiza totodată. Tranzitorie, determinarea introdusă de *în* nu e, cu toate acestea, exterioară: *terasa* e mai puţin un element al ansamblului „primăvăratec", cît îl conţine - ca pe o posibilitate a sa - pe acesta din urmă.

în marchează, deci, cu o valoare dinamică „modul" pe care îl introduce. îl prezintă ca pe o schemă globală în care un obiect dat s-a realizat integral, aproape deliberat, şi fără a-şi fi alterat astfel esenţa. Dincolo de ocurenţa sa *în primăvară, terasa* rămîne ea însăşi, disponibilă pentru multe alte realizări şi modificări la orizont, limitate doar de repertoriul aparenţelor naturale, recunoscute de limbă *teraselor.* A extinde acest repertoriu ar însemna a reînvia aprehensiunea dinamismului care animă formele lumii. Ar însemna a schiţa o înnoire a reprezentărilor noastre prin modificarea discursivă a unei forme lingvistice date. Combinarea lui *în* cu un substantiv lipsit de semele „modului tipic" e de-ajuns spre a schiţa viziunea unei lumi tranzitorii *ţi* permanente sub diversitatea formelor sale, producîndu-se prin intermediul unei retorici a aparenţelor pînă în aspectele ei cele mai sincretice şi mai necesare. Viziune ce îmi pare tocmai a fi pe potriva a ceea ce traducătorul încearcă în general să ne explice despre *Dao* în introducerea şi în notele ediţiei...

Dincolo de evenimentul local constituit de expresia *terasă în primăvară,* de sensul ei precis în context, ghicim aşadar că „figura" e susceptibilă de a se prelungi în limbă. Ea propune extinderea utilizării lui *în* la toate substantivele desemnînd aparenţe, fie ele chiar *a priori* „atipice". Tropul prepoziţional, care prezintă astfel forme non-tipice *drept* tipice, poate - virtual - să se aplice la tot soiul de realităţi: un peisaj, o stare de spirit, o atitudine morală etc. Ar fi de-ajuns ca această utilizare a lui *în* să treacă în limbă, prin lărgirea ariei restricţiilor sale combinatorii obişnuite, pentru a generaliza viziunea lumii (ca joc al aparenţelor stilizate şi mobile) a cărei purtătoare este -pînă la punctul unde, de altminteri, viziunea însăşi ar deveni, la rîndul ei, obişnuită şi non-remarcabilă, înscrisă fiind în chiar forma limbii. Or, tocmai acest viitor imposibil în limbă „garantează" evenimentul figurai, îl sustrage erorii sau arbitrarului şi îi asigură puterea expresivă. Pentru că dispozitivul figurai s-a dovedit apt

să producă efecte de sens pertinente în context, el a permis şi acceptarea infracţiunii, a putut schimba în reuşită o aparentă înfrîngere a competenţei lingvistice. Dar prin schiţarea unei noi legalităţi, infracţiunea se ridică deasupra contingenţei unui eveniment expresiv particular, conferindu-i forţa unei instituţii lingvistice. Astfel se anunţă deja, într-o figură singulară, cîmpul de posibilităţi expresive pe care aceasta le deschide limbii.

Figuralul „face", deci, eveniment în calitate de producţie reciprocă a unei reprezentări discursive şi a unei re-prezentări a limbii, ea însăşi dedublată. Limba, evocată mai întîi ca fundal normativ pe care se detaşează infracţiunea figurală, este evocată a doua oară ca viitor posibil al figurii. Efectul de sens discursiv se produce în această dublă clipire.

Dacă e adevărat că figuralul e o întrebare adresată competenţei mele lingvistice (cutare formă poate fi acceptată ca formă a limbii?), el e totodată şi o întrebare pusă competenţei - în sens obişnuit - a limbii: pînă unde este ea aptă să reprezinte „ceea ce e de spus" într-o formă care să fie a ei? în cazul de faţă, pînă la ce punct formele adjectivale ori circumstanţiale sînt suficiente pentru a enunţa raportul dintre terasă şi aspectu-i primăvăratec într-o viziune taoistă a lumii? A trebuit pehtru aceasta să reluăm din limbă un mod de determinare foarte specific şi să-i extindem întrebuinţarea (deci, într-o viziune saussuriană, să reamenajăm întreg sistemul valorilor lingvistice). *A trebuit...* A trebuit, fiindcă formele date erau neputincioase în a desemna *ceea ce* se oferea rostirii.

Criza figurală mă confruntă cu dubla deschidere a lumii şi a limbii şi mă face să le evaluez pe una prin cealaltă. Repunerea în discuţie a formei limbii mă readuce la momentul ei „originar": cel în care, se presupune, limba se confrunta cu o lume nouă şi încă nenumită, cel în care limba opunea izbucnirii evenimenţiale monumentalitatea simbolurilor ei „primare". Figuralul este indicele redeschiderii lumii, al continuării „originarii" sale, al activării unei noi decizii expresive, unde se aud ecourile întemeierii

limbii. Evenimentul schimbării de formă îmi dă astfel măsura a ceea ce se întîmpla în momentul originar. Şi reciproc, ineditul întîmplării ţîşneşte în dîra semnificaţiei, acolo unde un sens posibil, o limbă posibilă se degajează dintr-un travaliu al formelor, fără asigurare prealabilă.
Nu există alt secret al succesului figuralului în afara expunerii reale a subiectului vorbitor la această încrucişare de riscuri: deschidere către inedit în real, dezmărginire lingvistică în vorbire. într-o clipă, totul s-ar putea prăbuşi într-o parte sau într-alta. Şi, dacă figuratul găseşte în cele din urmă garanţii printr-un acord asupra reprezentărilor semantice, el nu se autentifică însă cu adevărat decît reaşezînd mai întîi, în discurs, proba deschiderii căreia el îi 'răspunde. într-adevăr, figuralul nu oferă o mărturie îndepărtată şi indirectă. El actualizează *însăşi această probă* a înfruntării unei forme cu alteritatea sa, şi a reîn-frîngerii celei din urmă. Astfel se fundamentează recunoaşterea *oricărei* deschideri în real: cum aş putea simţi că „lucrurile nu mai au curs" fără această contestare sensibilă, căreia văd cum i se supun semnele şi care ameninţă să le arunce din nou în nonsens? Cum aş putea avea noţiunea ivirii unei noi ordini a lucrurilor fără această recompunere a unui sens, dincolo de orice aşteptare, al cărei martor sînt? A spune că figuralul întemeiază recunoaşterea oricărei evenimenţialităţi nu înseamnă a susţine că nu pot exista evenimente în afara lui. Există multe renunţări, abandonuri mute, pe care am pierdut nădejdea de a le putea releva prin vreo rostire. Dar nici nu le-aş putea vedea măcar, de nu le-aş raporta tacit la dezarticulările experimentate în figurai. La fel, forţa iruptivă a evenimentului poate să îmi apară ca o calitate brută a unei lumi tăcute. Dar nu o înţeleg ca pe-o ivire decît fiindcă, în figurai, am simţit-o ca pe un vector al accesului la o nouă ordine a sensului. în fapt, în figurai această forţă iruptivă nu mi-e vag semnificată: ea se produce în chip sensibil, pornind de la o tensiune estetico-semantică. Trăiesc experienţa unei deveniri-sens a formelor.

Figuralul este deci de două ori „reprezentativ". El reprezintă (imitativ) ceva din lume, re-prezentînd (prezentînd din nou) forma limbii. Şi aceste două sensuri ale cuvîntului „reprezentare" nu sînt asociate de hazardul omonimiilor, ci sînt legate într-o singură funcţie mimetică, atunci cînd e surprinsă în plină acţiune. Există, cu adevărat, multe „imitaţii ale lucrurilor" care nu sînt decît „repetiţii de cuvinte", sortite reluării indefinite a „aceluiaşi". Dar numai figuralul face posibilă întoarcerea la lumea „mimetică": readucîndu-ne la o decizie „originară" asupra formei limbii, el restituie discursului o putere descriptivă care nu-i fusese
dată.
Iar această decizie nu e luată în mod arbitrar, nu e o invenţie plecînd de la nimic. Trebuie să vedem în ea, mai degrabă, o reluare şi o deplasare a formelor primite, o redistribuire a valorilor, o stilizare a datelor plastice neexploatate de limbă, dar caracteristice formei sale proprii. Căci nu ieşim din limbă prin mijloacele limbii, în schimb îi redeschidem abaterile, îi reame-najăm sistemul, îi tulburăm în cele din urmă fizionomia. Se va putea întotdeauna recunoaşte, retrospectiv, că o anumită revoluţie formală (de pildă, la Malherbe, „geometrizarea" discursului: prozodia articulării impecabile, simetrizarea sintaxei, figurile antitezei şi ale distincţiei - sau, dimpotrivă, la Verlaine, accentuarea a ceea ce e „slab": silabismul coalescenţei, cuvintele semantic „vide" aşezate în locuri privilegiate, slăbirea conexiunilor sintactice, gama tematică a fadului, neutrului şi nehotărîtului) se afla, latentă, în limbă, ca una din posibilităţile sale, că era justificabilă din punct de vedere istoric, dar nimic nu lăsa să se întrevadă că resursele ei se vor dezvolta chiar în direcţia respectivă. De fiecare dată, această limbă, atît de familiară încît îmi devenise transparentă, îmi este prezentată ca nouă într-una din posibilităţile ei, cu o acuitate pe care trebuie că a avut-o „la început". Şi înţeleg astfel că, departe de a fi terminată, această limbă e un cîmp mi$cător de virtualităţi expresive, din care unele au devenit reguli de utilizare şi aproape s-au încorporat modurilor mele de a înţelege lumea, iar altele abia de

s-au schiţat, în aşteptarea evenimentelor care le vor trezi spre a-şi lua locul ce li se cuvine.
Astfel că limba nu e numai un spaţiu de memorizare şi de depozitare a urmelor care permite repetarea, ci deopotrivă - şi în acelaşi timp - un spaţiu de delimitare şi de îndepărtare, unde se întemeiază orice deschidere şi care poate oricînd să fie redeschis şi redispus. Figuralul angrenează dimpreună atît reprezentarea abaterii lingvsitice, cît şi reprezentarea a ceea ce se „deschide". El garantează

posibilitatea referinţei la o lume în devenire (adică la o lume reală), nu la modul unei etichetări finite, ci în măsura în care se produce, în interiorul ei, ceva. El defineşte astfel condiţiile oricărui *mimesis,* care nu poate fi „imitativ" decît în . măsura în care e o mişcare de reluare şi de deplasare a abaterilor primite[1].

Desigur că figuralul nu *împlineşte* această re-prezentare globală a limbii, purtătoare de noi reprezentări, în fiecare din ocurenţele lui. Numai opera[2] tinde să extindă logica unei figuri asupra întregului limbii, să îi desfăşoare consecinţele reparcurgîndu-i toate regiunile silabice, lexicale, sintactice, pentru a le re-marca prin valori noi. Dar cum limba e un adevărat sistem, *fiecare figură re-prezintă virtual întregul formei limbii.* Ea indică direcţia în care am putea reorienta întreg echilibrul valorilor sale. Astfel, practica hiatusului la Verlaine nu poate fi despărţită de utilizarea specifică a metaforei: adoptarea uneia dintre aceste figuri o atrăgea, logic, după sine, pe cealaltă. O

' Acesta e, îmi pare, sensul adevărat al *niimesis-uM* aristotelic, luat în amplitudinea-i cea mai mare, din *Poetica.* „Imitarea" acţiunilor e totdeauna mediatizată printr-o re-prezentare a valorilor etice sau patetice configurate în construcţia ritmurilor, a valorilor practice implicate în *mythos.* Cf. „Poetique et representation", *Poetique* 58. 1984.

2 Să ne gîndim la ceea ce spunea Proust despre Flaubert: ..un om care prin utilizarea complet nouă şi personală a perfectului simplu, a participiului prezent şi a anumitor prepoziţii, a înnoit viziunea noastră asupra lucrurilor aproape tot atît cît Kant cu Categoriile sale. cu teoriile Cunoaşterii şi a Realităţii lumii exterioare" („A propos du style de Flaubert". *NRF,* ianuarie 1920. în *Contre Sainte-Beuve.* Pleiade, p. 586).

aceeaşi voinţă de atenuare a abaterilor (silabice, semantice), o aceeaşi reprezentare a nediferenţiatului le explică pe amîndouă. Figuralul se află deci mereu în putere de operare, chiar şi în ocurenţele-i cele mai solitare, riscante şi efemere. Putem spune că în figurai se află schiţată o re-prezentare a formei totale a limbii, dar şi o întreagă reprezentare a lumii (pe care numai opera are puterea de a o explicita, fără a fi cu toate acestea capabilă să o şi încheie). Această virtualitate prelungeşte figuralul dincolo de el însuşi, transformă efectul său local de sens în perspectivă semantică indefinită, îi conferă această „profunzime" încă neîmplinită după ce el a fost „înţeles", adică parafrazat mental.

Am rămîne cu toate acestea dincoace de „actualitatea" figu-ralului, dacă l-am identifica unei simple decizii formale. Pentru ca, în figurai, re-prezentarea limbii să fie efectivă, trebuie ca, în act, să se re-prezinte nu numai o decizie asupra formei limbii, ci şi, anterioară acesteia şi întemeind-o, însăşi decizia discursivă, cea care deschide posibilitatea vorbirii. Sau, cu alte cuvinte, figuralul nu se poate mulţumi, faptul însuşi al limbii fiind un dat, să ne readucă la momentul alegerii unei forme a acestei limbi, ci trebuie să ne readucă totodată la mişcarea „primă" care, în vorbire, iese în întîmpinarea *oricărei* limbi, existente sau viitoare. Cu fiecare ocurenţă a figuralului, vorbirea reîncepe, ea trebuie reinventată de la un capăt la celălalt, în necesitatea ca şi în forma sa Căci, într-un dispozitiv tensional, ceea ce se rejoacă şi se resimte este irupţia discursivă însăşi. Eveniment în eveniment, figuralul este aşadar o vorbire la puterea a doua, pentru că, în timp ce rosteşte ceva (şi ca să poată rosti ceva), posibilitatea însăşi a rostirii e reluată şi întemeiată din nou.

Intervalul

Şi dacă m-am înşelat de la un capăt la celălalt? Dacă i-am atribuit traducătorului lui *Dao* o intenţie pe care nu o avusese? Dacă nu este nici o figură în această *terasă în primăvară,* ci doar

o neglijenţă de exprimare, sau chiar neatenţia unui tipograf? Figura s-ar şterge, oare, pînă la a nu mai lăsa, precum pisica din Cheshire, decît un surîs - aici, ironic - în text? Oare tot ceea ce această expresie a însufleţit pentru mine, ca evocare a limbii şi efecte de sens în context, s-ar prăbuşi instantaneu? Trebuie să mă tem că pot fi înşelat de simulacre ale experienţei figurale în care aş simţi întreaga actualitate a ceea ce tocmai am descris „în gol" - fără nici un corespondent obiectiv? Şi, dacă e aşa, dacă orice enunţ e purtătorul unei asemenea puteri de iluzionare, nu trebuie oare să ne întoarcem la tăcere sau la întîmpinarea a ceea ce se lasă perfect înţeles în univocitate, în afara capcanelor figuralului?

Sau invers, dacă am rămas alături sau dincoace de intenţiile figurii, dacă i-am ratat aspecte esenţiale? De exemplu: poate că traducătorul lui *Dao* a folosit intenţionat *în,* nu spre a introduce o determinare a *terasei,* ci cu sensul unei specificări temporale a acţiunii conţinute în *ascensiune.* Ar fi deturnat deci opoziţia pur eufonică *-a* (sufix cu aspect de „articol hotărît", postpus) / *în* (închis, antepus consoanei

iniţiale), pentru a o resemantiza. într-adevăr, în alte ocurenţe prepoziţia *in* regizează complemente de timp cu o nuanţă durativă *(în* ianuarie, *în* 1900...) care o opun formelor adverbiale cu „aspect articulat" (primăvara, iarna...), cu sens de nedeterminare mai accentuat sau chiar cu sens repetitiv. Sensul temporal nedefinit al adverbelor-ano-timpuri i s-ar fi părut traducătorului sărac, mai sărac decît ceea ce vroia să marcheze: anume că ascensiunea rituală, care nu se întîmplă la o dată fixă, are loc într-o stare de spirit specifică anotimpului - extinsă asupra unei întregi perioade. Locativ, acest *în* ar manifesta şi caracterul „spaţial" al primăverii în care ascensiunea e mişcarea cea mai potrivită. Şi nu sîntem departe astfel de nuanţa „modală" pe care o recunoşteam adineaori în acelaşi *în,* altfel construit. Aşa se face că, din nou, o formă a limbii (extensiunea combinatorie a lui *în* locativ) şi-ar pune la încercare valorile, pentru a descrie caracterul totodată interior şi spaţializat al excursiei rituale, accentul nemaifiind pus de astă dată pe transfigurarea terasei.

Evenimentul figurai

27

Sau, şi mai mult, traducătorul lui *Dao* ar avea cunoştinţe de franceză mult mai fine şi mai precise decît îi atribui eu. Şi-ar fi amintit că, într-o accepţie puţin învechită, *în primăvară* trimite în franceză la un „mod tipic", la fel, de altminteri, ca *în iarnă, în toamnă* etc. Toate expresiile însemnau „în haine de primăvară, iarnă, toamnă...", printr-o „scurtătură metonimică" în care anotimpul întreg are sensul hainei purtate în timpul său, dar şi sensul că, o data cu hainele, îmbrăcăm anotimpul întreg. Efectul de sens ar avea, în acest caz, o altă complexitate. Prepoziţia *în* ar fi purtătoarea valorilor dinamice recunoscute anterior, dar nu ar mai fi în acelaşi mod vectorul unei arhetipizări a aparenţelor. „Modul" terasei nu ar mai fi inedit în limbă, în schimb ne-ar apărea ca tipic antropomorf şi, în această calitate, ca agent de metaforizare a terasei. Aparenţele primăvăratece ale terasei ar fi redescrise ca „haine de sezon" conform unei curioase răsuciri a orientării tropului. într-adevăr, în limba franceză, expresia *en printemps* (în română, *de primăvară* sau *„în* haine de *primăvară*[11]*)* face din aparenţele sezoniere un model de schimbare a veşmintelor: ea redescrie un fapt de cultură - îmbrăcămintea -ca fapt de natură - apariţia formelor şi culorilor unui anotimp. Dar expresia e aplicată de obicei subiecţilor umani. în contextul nostru, folosită în legătură cu un obiect natural, expresia ar redescrie un fapt de natură - aparenţa primăvăratecă - drept fapt de cultură - veşmintele -, el însuşi redescris în limbă ca fapt de natură. Sau, altminteri: terasa îşi ia veşmintele de sezon cum ar intra în sezon, care la rîndu-i „se îmbracă" etc.

Re-prezentarea limbii ar mai consta şi într-o lărgire a paradigmei „modurilor" regizate de *în,* dar într-un chip mai specific: ea ar extinde la *în primăvară* (literal şi „non-tipic") valoarea de „mod tipic" clişeizată în *în primăvară* (metonimic). Efectul de sens local ar fi analog: a prezenta aparenţa terasei ca pe o formă tot atît de tranzitorie, detaşabilă şi tipică precum veşmintele. Dar efectul s-ar vedea prelungit în alte ecouri reprezentative: răsucind poziţiile sensului „propriu" şi „figurat", expresia ar atenta la statutul primar al „naturalului" ca termen de

28

Rostirea singulara

comparaţie al culturalului, ar dovedi că o circularitate infinită face din fiecare figurantul celuilalt şi numai o oprire arbitrară a circularităţii permite atribuirea unei proprietăţi „primare" unei anumite clase de lucruri. Astfel, expresia ar accentua şi ar generaliza implicit, plecînd de la *terasă în primăvară,* o viziune dinamică a formelor lumii, făcîndu-le să apară nu doar mobile, ci şi convertibile una în cealaltă.

Ce concluzie să tragem de-aici? (S-a înţeles, sper, că nu încerc să elucidez intenţia „adevărată" a traducătorului lui *Dao,* şi nici măcar să îi interpretez enunţul: vreau mai degrabă să observ cum se produce figuralul, cum „variază" el şi cu ce tip de adevăr poate fi creditat.) Nu că orice recunoaştere a figuralului ar fi atribară sau de neverificat. între toate ipotezele pe care le-am formulat, există neîndoios una mai bună decît celelalte: mai bogată în relaţii cu contextul, mai precisă, mai economică în traseul interpretativ pe care îl propune. Dar *oricare ar fi* ipoteza ce trebuie reţinută ca definitivă, se revelează aici un punct comun al tuturora: că discursul este mereu în putere de figu-râlitate, cu alte cuvinte, că o întoarcere asupra formei lui e mereu posibilă, şi că această întoarcere se produce *în intervalul* dintre două reprezentări ale limbii. E de-ajuns ca un locutor şi destinatarul său să aibă, din motive absolut contingente (distanţă istorică, depărtare socială), două reprezentări ale limbii divergente, pentru ca discursul unuia să fie dintru început figuralizat de celălalt Că această divergenţă

(ecart) a mai fost *pe deasupra* prevăzută şi jucată de enunţător, nu e decît o circumstanţă istoric contingenţă a figuralului şi pe care peripeţiile timpului pot la fel de bine să o şteargă.
Astfel, în *în* invitat la cină de exotismul limbii vărat pentru că a un Ronsard, mă evaluez valoarea unei sintaxe pe
căutarea timpului pierdut, Dl. de Norpois e către părinţii naratorului în mare parte pentru sale diplomatice, limbă care e auzită cu ade-devenit absolut desuetă. Eu însumi, frunzărind opresc aproape la fiecare cuvînt, căruia îi fonetică şi bogăţia asociaţiilor, sînt martorul care distanţa în timp mi-o relevă cu şi mai

evidentă forţă, şi căreia îi văd în acţiune *travaliul* relaţiilor. Sau, citind traducerea lui *Dao,* fie ea subtilă sau greşită, acced la recunoaşterea valorii lui *în* în franceză, îi parcurg din nou toate nuanţele. Utilizarea lui echivocă îmi revelează relaţii între temporalitate şi modalitate, spaţiu înglobant şi determinare interioară, aparenţă şi manifestare. Şi îmi dau seama că tot acest joc e produs, în fapt, de metaforicitatea latentă a lui *în* în limbă, însufleţită aici de ambiguitate. Acesta e un adevăr asupra căruia în nici un caz nu mă înşel.
Or, important este că evenimentul figurai nu se înşală niciodată. Oricare ar fi cauzele intervalului *(l'entre-deux),* el conduce cu adevărat la o re-prezentare a limbii. Nu pot fi eronate decît raţionamentele cu privire la intenţiile enunţătorului şi interpretarea relaţiilor pe care forma enunţului le aduce în context. Dar mişcarea de întoarcere la forma însăşi a limbii e sigură. Familia naratorului din *în căutarea timpului pierdut* nu „inventează" stilul frazelor Domnului de Norpois, le aude doar mai bine decît vechii lui colegi de la Afacerile Externe, iar eu nu proiectez în Ronsard o sintaxă inexistentă, ci îl înţeleg în punctul său de maximă actualitate, neobservată poate de către contemporanii săi. Există astfel ceva dintr-un „muzeu imaginar" în ascultarea oricărei vorbiri, dar ar fi o greşeală să vedem aici un obstacol în evaluarea formelor. Dimpotrivă, sub stucul declaraţiilor de intenţie şi al proiectelor afişate, se revelează puţin cîte puţin resursa structurii şi adevărata vigoare a enunţului.
Desigur că acest caracter inevitabil al figuralului (pentru că nu există, fără îndoială, doi locutori posedînd aceeaşi reprezentare a limbii - pentru că există totdeauna un „joc" între limbile ce se vorbesc) nu trebuie să ne facă să uităm că el constituie şi *un* joc de discurs specific, răspunzînd unui calcul deliberat. în această calitate, figuralul este produsul unei alte necesităţi: nu aceea, mecanică şi involuntară, născută din divergenţa dintre limba unora şi cea a celorlalţi, ci aceea care vine o dată cu inter-locuţia, adică această distanţă de cucerit între

mine şi celălalt care îmi motivează vorbirea. Figuralul proiectează şi mediatizează această distanţă în enunţ, configurînd oscilaţia între două forme ale limbii. Va trebui ca, surmontînd o ruptură de comunicare, să trec prin aceste două forme identificabile, succesiv, ca forma celuilalt - inovatoare - şi forma mea - normativă -, pentru a-i măsura deplasarea şi forţa de aducţie.
Există, deci, o „criză". Şi nimic nu garantează ieşirea dintr-însa, cu excepţia valorii pe care o atribui eu legăturii verbale. O dată cu figuralul, de mine depinde în fapt să remediez netetminarea formelor şi a semnificaţiilor sau să asum o ruptură de comunicare. Această dilemă mă smulge exteriorităţii mele de contemplator al semnificaţiilor. Oricare ar fi alegerea pe care o fac, în ultimă instanţă, nu mai am privilegiul dezinvolturii. Refuzul meu de a trata cu figuralul atrage după sine respingerea unui ansamblu de contracte: a celui „lingvistic" (care susţine că în limbă cuvintele au un sens), a celui „semantic" (care admite că un enunţ e interpretabil), a celui „interlocutoriu" (care postulează faptul că nu (mi) se vorbeşte fără a (mi) se spune nimic). Această ruptură mă aruncă şi pe mine într-o extra-teritorialitate simbolică, unde sînt deschis unei virtuale violenţe... Cea a neînţelegerii şi a discordiei[1].
Trebuie, oare, să vedem în provocarea figurală un cinism al discursului? Un şantaj cu ajutorul nonsensului, prin care discursul ar trăda consensul asupra reprezentărilor căruia limba
' Puţini retoricieni (dar multe fapte diverse) ne vorbesc de eşecul posibil al figuralului. Există, cu toate acestea, cîteva pagini de Jean Paulhan. în *Experience du proverbe (Oeuvres completes,* II, Cercle du livre precieux, Paris. 1966) şi în *Les Hain-Tenys (ibid.)* care îi evocă pericolele. Riscul e de altminteri împărţit între locutorul care se poate vedea luat în răspăr pentru inoportunitatea tentativei sale figurale şi auditorul care se poate dovedi incapabil de a depăşi provocarea ce îi este adresată. întrecerea malgaşă de proverbe descrisă de Paulhan este în fond un gen care mizează pe balansul acestui risc *între două* persoane, care îl instituie ca joc de forţe sancţionat colectiv, prin care se economisesc, fără îndoială, lupte mult mai aprige.

pare să-i fie menită prin chiar esenţa ei? Ar însemna să cedăm iluziei că limba poate fi înscrisă într-un univers de forme şi de semnificaţii închise. Ar însemna să retragem discursului orice *mobil.* Figuralul aminteşte că dinamica discursului este de a se recuceri neîncetat pe spezele limbii,-cu.riscul unei înţelegeri. Nu există comunicare în vorbire fără această „pasă" între cele două, prin care sînt smuls dintr-un sit lingvistic, introdus cu forţa în sfera altuia şi adus în situaţia de a relua pe cont propriu propunerea de limbă pe care el mi-o face, de a-i continua chiar schiţa. In afara acestei experienţe, vorbirea se reduce la nişte regăsiri în spaţiul unui partaj deja operat - în locul acestui partaj în act „între doi" -, la o comutare de funcţie de ambele părţi ale unui canal - în locul unei puneri la încercare a codului prin „ceea ce e de spus". Singurele sale evenimente sînt incidente de manipulare sau de transmisie. Schimbările de rol suplinesc acolo „schimbul".
Evenimentul figurai presupune, aşadar, ca eu să mă expun deschiderii pe care un altul o face în limbă şi unde sînt somat să-mi asum, dimpreună cu acesta, riscul unei schimbări de formă. Or, ce poate oare să mă aducă în locuri atît de periculoase, acolo unde reprezentarea pe care o am asupra limbii s-ar putea pierde, şi o dată cu ea adăpostul meu simbolic, acolo unde îmi asum riscul de a cădea împreună cu celălalt în promiscuitatea nonsensului? Desigur, creditul pe care îl acord celuilalt, cu care am acceptat să intru în discuţie, încrederea că el mă va conduce la un liman al semnificaţiei, şi toate celelalte motive intersubiec-tive[1]. Dar, dincolo de acestea, punctul unde, în interval, forma limbii e sacrificată iruperii a ceva ce e de spus îmi apare ca miza profundă a oricărei rostiri. Acolo se produce o punere în lumină care ne priveşte pe amîndoi şi unde ne regăsim, chiar dacă

* în *La Parole intermediaire* (Seuil. Paris. 1978). Franşois Flauhault le analizează foarte bine. Cu toate acestea, vorbirea nu se reduce la ele. Există în vorbire o ..convorbire" *(entretien)* care depăşeşte determinaţiile sale psiho-so-ciologice. Fără aceasta, nici o comunitate lingvistică nu s-ar putea întemeia spre a servi de cadru „raporturilor de loc" pe care le autorizează.

pentru aceasta a trebuit ca mai întîi să accept avansul celuilalt asupră-mi, supunerea la forma vorbirii sale. Această formă a trebuit, într-adevăr, să mi se „întîmple", ar fi rămas neterminată fără mine şi rămîne deschisă după mine, şi inapropriabilă. Un altul va şti poate să o ducă mai departe şi să aprofundeze ceea ce spune ea Ghicesc în orice caz că o atare deschidere nu s-ar putea întîmpla decît în interval *(entre deux),* graţie acestei divergenţe rezultate dintr-o diferenţă de poziţie în limbă. Astfel încît conjunctura interlocutorie care, în acest caz, manifestă prioritatea celuilalt nu are nimic fix. S-ar putea ca ea să se răstoarne de îndată ce voi lua din nou cuvîntul. Iar respectivele jocuri de forţe ne vor găsi ocupaţi cu altceva: cu punerea la lucru a designaţiei, ce ne interesează deopotrivă pentru că dovedeşte nu numai că se vorbeşte, dar şi că *se poate* vorbi, se poate întreţine vorbirea, că vorbirea poate fi făcută să împlinească atingerea referenţială ce îi justifică existenţa de fapt.

Trecerea catahrezei

Evenimenţialitatea figuralului, cu toate acestea, nu se lasă cuprinsă pe deplin: o umbră finală e dispariţia sa în inactual. Căci figuralul nu încetează să apară şi să dispară, în ciuda eforturilor gramaticienilor de a defini norme şi ale retoricienilor de a obiectiva tipuri de abatere. Fiecare simte, cu toate acestea, că gramaticile şi retoricile sînt pe cît de imposibile, pe atît de necesare. Imposibile pentru că limitele pe care le trasează (normei, abaterii - adică evenimentului) pot în orice clipă să fie deplasate de către evenimentul însuşi, adică de către o situaţie de vorbire reală în care interlocutorii vor angaja o reprezentare a limbii, alta decît cea care le este atribuită. Necesare pentru că trebuie să existe un acord, cel puţin provizoriu, asupra formei limbii, dacă vrem să vorbim şi să facem din vorbire cadrul deplasărilor şi reevaluărilor acestei forme.

Orice s-ar spune, inactualul este reversul oricărei recunoaşteri a formei lingvistice. Pentru a identifica semne, a trebuit într-adevăr să înlăturăm tot ce nu era strict necesar acestei identificări, adică nu doar calităţile sensibile, ci şi jocurile de raporturi (dispuneri, intensităţi, cantităţi, omologii şi contraste) care însoţesc realizarea limbii în vorbire şi tulbură acurateţea articulaţiei lingvistice. Şi, în această discriminare, ne-am lăsat neîncetat conduşi de inactual ca şi criteriu al lingvisticului. Semnele lingvistice au efectiv drept caracter să ofere reprezentări sau tipuri de raporturi „deja operate". Asociaţiile semantice nu trebuie împlinite pentru că ele ne sînt garantate de lexic, sintaxa nu cere trasarea vreunui nou mod de relaţie, ci punerea la lucru a funcţiilor care, repertoriate în gramatici, ne

apar drept cunoscute şi înţelese[1]. Şi vedem prea bine că, fără acest fond de inactua-litate pe care îl desfăşoară cu ele formele sigure ale limbii, un enunţ nu ar fi decît o sumă de îndoieli şi de ipoteze fără formă fixă ori puncte de sprijin. Şi nimic nu ar putea să apară într-însul, nici reprezentarea, nici răsturnarea figurală. Dacă e adevărat că în figurai se rejoacă şi se regăseşte comunitatea lingvistică, ea se leagă şi se perpetuează într-o „de-prezentare" a limbii, care îi asigură transparenţa gîndurilor şi actelor sale.

Astfel se văd azvîrlite într-o latenţă care dublează discursul şi creşte o dată cu el nu numai densitatea lui sensibilă, ci, mai ales, dinamica de relaţii de la care pornind limba a trebuit să îşi constituie regula şi pe care o cît de mică atenţie la jocul formelor ne va face să o descoperim la lucru într-un enunţ. De aceea, cînd „nimic" nu lăsa să se întrevadă apariţia figuralului (nici circumstanţa, nici genul discursiv, nici personalitatea locutorului), putem spune tot atît de bine că „totul" o lăsa să se întrevadă. Tot ce am respins pentru a face loc unei bune forme a discursului şi

Dar ce este cu adevărat un ..complement de obiect" sau un „genitiv""? Ce multiplicitate de raporturi acoperă aceste nume de „funcţii"? Nu am putea oare tot atît de bine să le recitim ca „figuri"? Orice gramatică nu este ea, totodată, şi o retorică? Pentru o asemenea reconsiderare a gramaticii, şi consecinţele filosofice care decurg de aici, cf. de exemplu M. Deguy. ..Le retour du genitif", în *La poe'sie n'est pas seule,* Senil, Paris, 1978. p. 132.

34

Rostirea singulară

care trebuia să subziste undeva ca o *rezervă* a acestuia. Va fi fost de-ajuns o ezitare asupra formei limbii sau un reviriment al perspectivei *(visee)* asupra datelor plastice ale discursului - ca într-unui din acei tropi ai intenţionalităţii care, percepuţi, surprind uneori o privire prea sigură de ceea ce vede, adică în fond demobilizată, pasivă şi deschisă ivirii unei *gestalt* neaşteptate -, va fi fost de-ajuns o asemenea eclipsă a lingvisticului pentru a se produce o involuţie în discurs a ceea ce refulase în afara lui.

Cu toate acestea, pentru că necesită „operatori", acest eveniment figurai nu are nici perenitate, nici obiectivitate. Mereu virtual în discurs (din chiar, pricina consistenţei formale a discursului), el nu e asigurat niciodată. Rămîne suspendat de tensiunea creată de divergenţa dintre două conştiinţe lingvistice. Şi nimic nu e mai fragil ori mai efemer decît acest spaţiu de refracţie in-terlocutorie, ameninţat de consensul lingvistic (abaterile enunţului sînt integrate normei destinatarului), ca şi de explodarea lui (interlocutorii nu mai au nici o normă comună). Chiar cînd a apărut, într-o distanţă măsurată exact, figuralul este de altminteri sortit unei retrageri în inactual, unei întoarceri la inerţia asociaţiei lingvistice. Căci, practic, în urmărirea sensului, *nimeni nu ignoră faptul că trebuie să ştii să sfîrşeşti o figură.* Adică, pe scurt, să substitui tensiunilor estetice şi proceselor de inferenţă pe care acestea le-au provocat o prescurtare care „va face cît" un sens, va permite figurii să „treacă" şi convorbirii să se împlinească[1].

Evenimentul figurai

35

[1] De asemenea, în ciuda atacurilor legitime la care sînt supuse, vechile teorii „substitutive" ale tropilor au un sîmbure de adevăr. J.-R. Searle scrie: „...problema cardinală a metaforei este de a explica felul în care sensul locu-torului şi sensul frazei diverg unul faţă de altul, fiind totodată legate. O atare explicaţie e imposibilă dacă presupunem că sensul frazei sau al cuvîntului s-a schimbat în enunţarea metaforică"' *(Sens et expression,* Minuit, Paris, 1982, p. 133). E limpede că, în procesul tropologic, nu ar exista nici o tensiune figurală dacă cuvîntul folosit metaforic nu şi-ar păstra mai întîi sensul literal. Dar e tot atît de limpede că. la capătul unei interpretări, cuvîntul folosit metaforic e „tradus" aproximativ. Dacă nu admitem aceasta, nu vom putea înţelege toate substituţiile de sens care afectează, mai mult sau mai puţin. întreg lexicul, într-o vastă derivă tropologică. Şi vom presupune că orice figură rămîne indefinit deschisă şi tensională, fapt dezminţit de experienţa şi de istoria limbii.

Va trebui, cu toate acestea, să recunoaştem că, din acea clipă, nimic nu mai e ca înainte: forma discursului şi-a pierdut inocenţa, transparenţa. Purtînd încă pecetea operaţiilor care au produs-o, dar deja pe cale de dispariţie, ea se scaldă într-o lumină ambiguă.

De unde o serioasă dificultate pentru retoricieni, la fel de grijulii ca şi gramaticienii în a repertoria formele obiective care ţin de competenţa lor. Se ştie că soluţia, de la Dumarsais încoace, constă în a prezenta, sub numele de *caîahreză,* drept un „soi" de figură ceea ce este în chip manifest o *modalitate* a figuralului: inactualitatea Paradoxul izbucneşte de la bun început în *Tratatul despre tropi,* care aşază catahreza, în capitolul al doilea, la rubrica „Despre Tropi în particular", dar care ajunge să conchidă că „aceasta domină oarecum toate celelalte figuri" (p. 61). Există aici o dificultate în stare să zguduie întreg edificiul retoricii[1]. Trebuie să revenim asupra acestui punct

[1] Ne amintim că Fontanier defineşte catahreza ca trop autentic, dar nu ca „adevărată figură". Figura tropologică nu mai e

definită, precum la Dumarsais. ca deviere faţă de un sens „primar", ci ca substituţie a unui termen luat într-un sens literal printr-unul luat în sens tropologic. Catahrezele nu răspund acestui criteriu substitutiv. deci nu sînt figuri. Astfel „aripă" în „aripa unei clădiri" poate fi recunoscut ca tropologic, pentru că trebuie să fi avut loc - istoric vorbind - o „schimbare de sens", dar nu e o figură, pentru că nici un cuvînt al limbii nu ar putea, în sincronie, să i se substituie mai literal pentru a desemna acelaşi lucru. (Despre toate acestea, cf. Fontanier, *Les Figures du discours,* Flammarion, Paris, 1968, şi introducerea lui G. Genette). Gestul lui Fontanier constă deci, pe de o parte, în a rezerva, ca şi Dumarsais, însă mai radical, catahreza domeniului tropilor; pe de altă parte, de a interzice orice interrelaţie între limbă şi figuralitate, printr-o perspectivă pur sincronică asupra evenimentului figurai. în momentul instantaneu al abaterii, trebuie într-adevăr ca o legalitate, fie ea şi imaginară, să se izbească de o transgresiune. Dar figurile lui Fontanier nu au nici trecut, nici viilor: nu putem şti niciodată cum vin ele din limbă şi cum se întorc în ea. Ele se află în afara timpului, în acea zonă radicală în care o legalitate absolută întîlneşte abateri absolute. Temporalitatea însăşi a procesului figurai fiind exclusă de către această pură sincronie, nu ne mai dăm seama cum poate fi înţeleasă acolo o substituţie, adică - pe scurt - cum poate fi ea reintegrată discursului ca formă posibilă a limbii...

crucial pentru că de aici ar putea pleca şi o altă abordare a problemei retoricii.

Dumarsais face deci eforturi pentru a da un statut acestor tropi deveniţi imperceptibili datorită vechimii şi caracterului lor obişnuit: *„picioarele* fotoliului" şi alte *„foi* de hîrtie". Mai mult decît rezultatul unei operaţii, el vede aici o consecinţă mecanică a penuriei de semne faţă cu bogăţia ideilor. Starea de sărăcie semiotică, ca şi abstracţia anumitor concepte, explică de ce „cuvintele nu au putut păstra mult timp o simplitate care le-ar fi restrîns la o singură utilizare" (p. 60). „Extensia" se confundă astfel cu dezvoltarea istorică a limbilor - sau *abuzul* (latinescul *abusio,* care traduce grecescul *catachresis) este lege* ca efect al unei violenţe ce trimite la efracţia lingvistică însăşi. Semnificativ, cuvîntul „limbă" este de altminteri prezentat ca un exemplu *princeps* de catahreză: substantivul „limbă" e catahretic (se desemnează funcţia prin organul care o permite), ca şi elementele referentului său. Căci listele schiţate, de Dumarsais dovedesc că - din aproape în aproape - sînt vizate toate categoriile lexicale: nu numai substantivele, ci şi: verbele, auxiliarele „a fi" şi „a avea", pronume precum „căruia", adverbele, prepoziţii ca „în" sau „după". Lexicul e deci în stadiul unei catahreze generalizate. E derivat figurai de la un capăt la celălalt, şi numai restrîngerea studiului lui Dumarsais la sfera tropilor îl împiedică să arate că lucrul e valabil şi pentru sintaxă, şi pentru organizarea fonetică a discursului. Căci, dacă există catahreze *de* metaforă, *de* metonimie, *de* sinecdocă, cum oare n-ar fi şi de elipse, de chiasmuri, de aliteraţii sau de asonante[1]?

[1] într-adevăr, am afla fără efort exemple de reduplicare consonantică, trecute într-o limbă sau alta, în stadiul de mărci intensive sau aspectuale ale verbului: figuralitatea aliteraţiei dispare ca atare în timp ce devine formă a limbii, într-altă parte. în cutare limbă semitică, repetiţia cuvîntului se cataliretizează ca marcă a pluralului (despre toate acestea, cf. E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques,* I, 1953; Minuit, Paris, 1972, p. 147). Invers, o resursă sintactică poate să se transforme în figură de îndată ce e proscrisă: de pildă, „anacolutul" nostru (sau ruptura de construcţie), nevăzut în Renaştere, dar care în limba clasică reapare ca figurai, pentru că se abate de la norma lingvistică.

Fără îndoială că Dumarsais n-are dreptate să confunde, în aceeaşi mişcare tropică, „întorsătura" sensului şi tropismul actualităţii sale. Dar, arătînd extinderea catahrezei, făcînd din ea un principiu în dezvoltarea limbii, el (re)descoperă un adevăr a cărui uitare scandează istoria retoricii: figuralitatea generală, relevată deopotrivă de către „figuri" şi de către formele limbii. Această „uitare", s-a văzut, nu e doar din vina retoricii, este reversul exerciţiului lingvistic. Dar ea se dovedeşte incapabilă de a oculta în chip absolut fondul figurai, ce reapare „după colţul" unui eveniment discursiv sau al unei reaşezări retorice a discursului. Orice retorică ce alege să ignore figuralitatea generalizată relevată de vorbire este pradă unei dereglări esenţiale. Clasificările sale rămîn incapabile de a discrimina formal între formele abaterii şi formele normale, pentru că norma e un prag mereu retrasat între doi vorbitori de către competenţa lingvistică a fiecăruia şi de către mutaţiile limbii. Cu toate acestea, fapt e că - în ciuda arbitrarului decretelor sale sau mai degrabă din cauza lor - retorica cea mai naivă şi mai negîndită proiectează suspiciunea asupra întregului discurs: e figură sau nu? Nici un răspuns nu poate linişti pe deplin această nelinişte. Absenţa criteriilor absolute, varietatea clasificărilor şi incertitudinea asupra numelui însuşi al figurilor extind îndoiala cu privire la nevinovăţia *oricărei* forme discursive. Şi, prin chiar defectul său, retorica întîlneşte astfel, practic, scopul pe care e incapabilă să-l atingă teoretic: acela de a trezi conştiinţa limbii, de a da seamă de figuralitatea prezentă în discurs în general.

Oricît de eficiente ar fi, asemenea retorici ne lasă nesatisfăcuţi, prin tot ceea ce activitatea lor comportă ca orbire, iar justificările lor ca rătăciri (căci puţine sînt cele ce nu încearcă să îşi întemeieze arbitrarul

pe raţiune[1]). Putem deci visa alte

[1] Or, dimpotrivă, acest arbitrar e cel ce garantează buna lor funcţionare. De exemplu, o retorică cu două figuri, care ar decreta că orice formă discursivă e susceptibilă de a fi „rotundă" sau „pătrată", „ciufulită" sau „pieptănată" (ca să împrumutăm cuvintele lui Dante) ar determina efectuarea aceleiaşi întoarceri la discurs ca şi cea mai sofisticată dintre clasificările figurilor.

Rostirea singulară

retorici, mai lucide în ceea ce le priveşte, mai aproape de experienţa vorbirii. Astfel, un *Tratat* nu *al figurilor,* ci *al figuralului,* în loc să clasifice abaterile, ar distinge fenomenologic moduri de actualitate ale formei[1] (fapt schiţat, dar fără a fi conştientizat, de către tripartiţia literalului, catahre-ticului şi figuralului în tratatele clasice[2]). Sau, dacă trebuie să accentuăm descrierea formelor, un *Tratat general al figurilor* ar relua din limbă *ca* figuri (adică, relaţii în act, la lucru, pe care legalitatea lingvistică nu le imobilizează niciodată deplin) cutare funcţie sintactică, cutare tendinţă fonetică, valoare poziţională sau polisemie lexicală[3]. Voi lăsa totuşi asemenea tratate să zacă răspîndite prin textele filosofilor, gramaticienilor şi poeţilor, pentru a aborda o problemă care le precede de drept: cea a dispozitivului estetic activ în procesul figurai. Ce joc de forţe şi forme poate într-adevăr să aibă puterea de a detaşa, dintr-un acelaşi fond, limba şi ceea ce o depăşeşte pentru a o realiza mai bine?

1 E exact conversiunea operată de J. Paulhan în al său *Trăite des figures* parodic *(Oeuvres completes.* II): manifestînd dereglarea şi imposibilitatea tipologiei clasice a figurilor pe măsură ce o expune. îşi aduce tratatul la o atare concluzie.

* Dar trebuie oare să rămînem la aceste trei stadii? Nu putem oare reciti „hipotipoza". figură care se presupune că ne „aşază sub ochi" reprezentarea, mai puţin ca pe o formă identificabilă lingvistic şi mai mult ca pe actualitatea cea mai vie a figuralului, care sfîşie jocul abaterilor legiferate?

3 Pe această cale, să ne gîndim la vechile gramatici care se ocupă de cantitatea silabică, sau de soarta mult timp nesigură a unei funcţii sintactice aflate între gramatică şi retorică (de pildă, .,epitetul". adică adjectivul descriptiv şi non-definiţional - repertoriat încă de Fontanier ca ..figură de elocinţă prin extensie", p. 324). Sau de ..apoziţie", prezentată de el ca ..figură de construcţie prin exuberanţă". La fel de bine am putea fi atenţi la încărcătura tropologică a re-numirii implicate de apoziţie: astfel. V. Hugo. ducînd apoziţia la gradul maxim de tensiune în expresii ca „le pătre promontoire". nu ar fi făcut, în materie de abatere, decît să reveleze această încărcătură tropologică.

II
ESTETICI ALE FIGURALULUI

Pentru a ne apropia de „fondul" figurai, trebuie să ne întoarcem înainte de instituirea figurilor, adică să operăm o anumită disoluţie din punct de vedere retoric. Disoluţia nu înseamnă cu toate acestea negaţie, pentru că obiectivul vizat de noi conţine cîmpul retoric şi îl anticipă. Pentru a se putea constitui ca disciplină, retorica a trebuit să îşi restrîngă cîmpul. Nicăieri altundeva acest gest nu apare mai clar ca în *Instituţia oratorică,* în momentul cînd Quintilian se întreabă asupra extinderii noţiunii de „figură"[1] şi întrevede, succesiv, două posibilităţi. „Fie", spune el, „este forma, oricare ar fi ea, dată expresiei unui gînd *{qualiscumque forma sententiae)*[11] - şi în această ipoteză se permite accederea în cîmpul figurilor a ceea ce s-ar putea numi figuralitatea „pasivă" a formelor lingvistice (de pildă, o „figură" precum un sufix sau utilizarea unui timp verbal) şi a discursului (orice enunţ prezintă o anumită distribuţie fonetică, un ritm regulat sau nu, o conformaţie sintactică dată). Figuralitatea apare atunci ca inversul *pozitiv* al arbitrarului semnului: o figură există pentru că nici o formă lingvistică nu este „proprie", pentru că fiecare constituie circumscrierea parţială şi oblică a unui real -şi pentru că orice formă lingvistica, realizîndu-se în discurs, *se produce* ca o formă mărginită de singularităţi ce îi afectează valoarea. „Fie" - continuă Quintilian - „este o schimbare raţionalizată *(cum ratione mutatio)* a sensului sau a limbajului în raport cu maniera obişnuită şi simplă de a se exprima" - şi totodată, în această a doua ipoteză, se imobilizează evoluţia lingvistică, se presupune o normă ideală de realizare discursivă şi se prezintă figura ca o transformare reglată *a priori.*

[1] IX, 1, 10-13.

Rostirea singulară

Nu are de ce să ne mire faptul că Quintilian optează pentru această a doua ipoteză, cea a figuralităţii restrînse. Alegerea nu îi revine de altminteri în întregime: ea este corolarul oricărei instituţii a retoricii.

Pentru că retorica nu poate exista ca un corp doctrinar în afara unei limitări a cîmpului său. Ea nu ar şti să trateze formele discursului „oricare ar fi acestea": o asemenea deschidere sfidează orice codificare. închiderea cîmpului retoric presupune un ansamblu de excluderi. Astfel, formele limbii vor trebui să fie „literalizate", adică tratate ca valori „gramaticale" (care nu se disting, în fapt, de valorile „figurale" decît prin postulatul fixităţii şi inactualităţii lor). Iar în planul rostirii, abaterile neregulate vor trebui să fie considerate ca neglijabile. E vizibil aici tot disconfortul poziţiei retorice: pe de o parte, ea urmăreşte să se consituie ca o gramatică a abaterilor şi este aşadar ameninţată să se confunde cu un model gramatical lărgit (de exemplu, generativist); pe de altă parte, ea riscă să fie repusă în discuţie prin abateri nereperate, prin emergenţa unor „forme oricare ar fi ele", mereu susceptibile, într-o circumstanţă discursivă dată, de a căpăta valoare figurală (cine ştie de unde se poate ivi o figură?). Retorica, prin incertitudinea permanentă în care se află întrebîndu-se dacă trebuie să se deschidă sau să se închidă, „pluteşte" în propriile contururi. Revenirea sa acoperă destule derive terminologice (aceleaşi nume folosite pentru a desemna abateri diferite), destule deplasări de frontiere (un flux neîncetat, făcînd să intre şi să iasă figuri din spaţiul retoric). Nimic nu scapă disconfortului suscitat de vagul retoric. Dar, am văzut, fiecare presimte că existenţa de fapt a retoricii este inevitabilă, şi chiar necesară, prin aceea că mărturiseşte, în miezul rostirii, despre o despărţire fundamentală a actualului şi a inactualului, ca singură garanţie a deschiderii sale.

Astfel încît noi, cei care venim „după" retorică, oare cum să facem pentru a ne întoarce în momentul anterior restrîngerii sale? Cum să regăsim „fondul" figurai pe care l-a respins spre a-şi legaliza mai bine abaterile? Desigur, e de-ajuns să auzim o rostire, să fim atenţi la însuşi evenimentul acesteia, pentru ca

acest „fond" să apară din nou în toată puterea actualităţii sale. Dar mai trebuie să ne înarmăm cu cîteva principii metodologice. Nu va fi vorba de silabisirea „figurilor", repertoriate în tratate de retorică ce au operat o dată pentru totdeauna partajul figuralului şi non-figuralului. Va fi vorba de recunoaşterea unei dinamic^, estetico-semantice venind „de mai departe", care traversează întregul enunţului şi imprimă atît relaţiilor lingvistice, cît şi „figurilor" recunoscute şi singularităţilor formale propria ei tensiune. Demersul figurai - sau chiar „stilistic", pentru că această disciplină, în aşteptare de atîţia ani, s-a deschis redefinirii obiectului său - va trata forma enunţului ca pe un cîmp global de evenimente şi nu ca pe o sumă de procedee predefinite. Numai plecînd de la o atare lectură putem spera să scrutăm „natura" fondului figurai, să măsurăm forţele prezente în el, să vedem în acţiune disputa formală care sfîşie şi relansează rostirea cînd aceasta e adusă la puterea evenimentului. Un vers de Malherbe recitit de Ponge ne va oferi în cele ce urmează un asemenea prilej.

Un „vers frumos"

F. Ponge, în al său *Pour un Malherbe,* citează în repetate rînduri, ca emblematic pentru frumuseţea malherbiană (deopotrivă cea căutată de Malherbe, în lume, pe chipurile femeilor şi aceea pe care caută să o aducă la lumină prin poezie), următorul vers: *Le baume est dans sa bouche et Ies roses dehors^ (balsamu-i-e în gură si rozele afară...*) Dar nici nu-l interpretează, nici nu-l analizează. Simţim că el găseşte în enunţarea lui o forţă de

* Din faimosul sonet „II n'est rien de si beau comme Caliste est belle..." *(Oeuvres,* Pleiade, Gallimard, Paris, p. 81). F. Ponge se mulţumeşte să îl apropie de o definiţie a frumuseţii atribuită lui Malherbe: „Ceea ce se găseşte pe chipurile *femeilor frumoase,* ceea ce *se vede* fără *a se putea defini..." (Pour un Malherbe,* Gallimard, Paris, 1965, p. 151).

relansare pentru propriul său comentariu, o formă de stimulare erotică a scriiturii care ne aminteşte de aceea situată de Ponge însuşi la originea gestului malherbian. Frumuseţea sălbatică şi mută, de stăpînit, frumuseţea sonoră, de formulat, frumuseţea poetică, de recunoscut, sînt aici strîns legate. Şi iată, neîndoios, de ce, citindu-l pe Ponge, simt la rîndul meu efectele energiei de repetiţie închise în vers. Formula îmi revine în minte fără ca să mă pot mulţumi cu aparenta ei simplitate. De fapt, cum se întîmplă adesea la Malherbe, mişcarea figurală transpare în chiar locurile articulării lingvistice, mai puţin ca o infracţiune, cît ca o legalitate reînnoită.

Altfel spus, într-o lectură retorică tradiţională, puţine abateri", puţine „figuri". Sîntem> mai degrabă sensibili la echilibrul versului care face ca termenii antitezei să fie cuprinşi fiecare în interiorul cîte unui emistih. Admirăm caracterul peremptoriu al afimiaţiei. Remarcăm totodată tropi cărora le subliniem valoarea meliorativă codificată: *le baume* (balsamul) „pentru" *răsuflare* şi *Ies roses* (rozele)

„pentru" *limpezimea tenului.* Un cuvînt în locul altuia. Aici, vechea teorie substitutivă a tropului e în largul său: puţine inferenţe, metonimiile sînt aproape lexicalizate, iar traseele interpretative gata trasate. Cu toate acestea, de îndată ce examinăm mai îndeaproape formele şi încheieturile versului, totul apare mai nesigur, mai puţin armonios. Fiecare punct în aparenţă asigurat devine loc de solicitare şi de tensiune.

' Există mărturii vechi potrivit cărora termenii respectivi funcţionează ca perechi de substitute. Littre citează astfel *Blonde et Jelian* de Philippe de Reim: ..De s'haleine est si douce odeur. Que de bosnie ne vient grigneur". Cît despre „roze", ele sînt în context o re-tematizare explicită a „limpezimii tenului" menţionate în versul precedent: „La clarte de son teint n'est pas chose moitelle:/ Le baume est dans sa bouche et Ies roses dehors..." (v. 5-6). Midiei Jeanneret îmi făcea observaţia că, fie şi codificată astfel, există cu toate acestea la Malherbe o dezvoltare puţin hiperbolică a temei florale (maci din cîmpuri, roze în buchete, promisiuni în floare): şi adăuga că trebuie, poate, să vedem în operă o compensare puternică a conotaţiilor asociate numelui de Malherbe |fr. ..iarbă rea", *n. trad.].* Multe roze. deci. pentru a răscumpăra buruiana patronimică...

Estetici ale figuratului

43

De exemplu, e totuşi remarcabil că toate „versurile frumoase" pe care le reţinem din Malherbe, poetul cunoscut drept creator al alexandrinului pătrat al clasicismului, sînt de fapt uşor asimetrice şi „prescurtate" de tăietura enjambantă a celui de-al doilea emistih: *Le baulme est dans sa boulche, et Ies rolses dehors.* Există aici o marcă de fabricaţie tipic malherbiană[1]. Desigur, Malherbe nu contrazice nici o lege prozodică. Vocala *Id* mută, în poziţie de tăietură enjambantă, are dreptul la o existenţă silabică deplină, dar slăbiciunea sa după accent, îndeosebi cînd silaba accentuată este alungită de o constrictivă finală *Izl,* incertitudinea în ce priveşte măsura ritmică de care trebuie ataşată în pronunţarea reală [Ro/zadaoR] sau [Roz9/da *o* R], fac din ea - totuşi - o vocală fonetic, de nu chiar prozodic, fantomatică. Astfel versul se încheie într-o mişcare de accelerare, într-o dinamizare a ultimei măsuri ritmice, care trece foarte repede de la silaba cea mai slabă la aceea care va fi mai puternică în vers. Ordinea metrică - ce egalizează orice silabă şi stilizează astfel fluxul rostirii - adăposteşte sub legalitatea ei o nerăbdare ritmică precipitantă. De îndată ce versul se pune la încercare, se realizează oral, se produce „în afară", el se falsifică. Nerăbdare[2], dezinvoltură triumfătoare, ca şi cum întregul versului ar fi deja jucat în cel dintîi emistih, ca şi cum n-ar mai fi vorba decît de a sfîrşi în forţă: aceeaşi postură se reproduce, se re-prezintă în plan sintactic în elipsa verbului care scurtează predicaţia, în concentrarea într-un adverb circumstanţial. Figura ritmică îşi difuzează astfel dintr-un strat într-altul graba de a sfîrşi după ce a impus esenţialul, iar paralelismul versului, afişat de coordonare, apare deodată suspect şi rediscutabil.

' Astfel: ..Et rose elle a vecu ce que *vivent* Ies roses", „Et Ies fruits passeront la **proin«se** des fleurs". „Et la garde qui veille aux *bnmeres* du
Louvre" etc.
în gura lui Malherbe. deci. florile sînt mai degrabă nişte „nerăbdătoare" *(impatientes)* decît nişte „roze" (altă **formă** a „balsamului", pentru că numele savant al ..nerăbdătoarelor"' nu e altul decît **„balsamine",** de la grecescul *balsamon.* de unde vine şi „balsamul", *baume...).*

44

Rostirea singulară

De fapt, respectiva disimetrie e confirmată de structura fonetică. O ascultare puţin mai atentă a versului nu va scăpa pregnanţa aliteraţiei care loveşte cu o bătaie sonoră silabele accentuate ale primului emistih *(baumefbouche);* ea îi va căuta un corespondent în cel de-al doilea, crezînd că l-a găsit în repetiţia vibrantelor *(wses/dehors),* însă într-o formă inversată: repetiţia consoanelor iniţiale a devenit chiasm, aliteraţia vibrantelor [R] reaşezîndu-se de o parte şi de alta a vocalelor accentuate ([Ro]-[oR]) şi determinînd relectura vocalelor accentuate ale primului emistih [o]-[u] ca o parte integrantă a sistemului fonetic astfel constituit Aşa încît jocul produce schimbări de o parte şi de alta a cezurii. Bătaia aliterantă se converteşte în simetrie spaţială. Aceeaşi disparitate în efectele de sens asociate: analogia semnificanţilor sugerînd adecvarea „balsamului" *(baume)* la „gură" *(bouche)* se transformă în tensiune inversă între „roză" *(rose)* şi „afară" *(dehors),* unde e mai degrabă evocată contradicţia semnificanţilor.

însăşi sintaxa, care părea a priori atît de simplă, se dovedeşte plină de echivocuri. Articolul hotărît singular în *„le* baume" (balsamw/) ezită între o valoare generică de nuanţă superlativă (balsamw/ esenţial, absent din toate balsamurile, evocat aici, dincolo de orice particularitate, de respiraţia parfumată) şi valori ostensive *(acest* balsam circumstanţial desemnat cititorului de enunţarea poetică). Utilizarea articolului hotărît serveşte în context drept ambreior tropologic: în chip efectiv, localizarea particulară a balsamului „în gură" interzice a se acorda articolului valoarea sa literală de notorietate generică. Conceptu/ de balsam asupra căruia oricine poate cădea de acord nu e situabil în nici o gură.

Articolul prezintă *drept* „hotărît" un nehotărît, după un trop determinativ care oferă cheia unei mari părţi a enunţării poetice. „Obiectele" poetice se află la jumătatea drumului între existenţa individuală şi cea generică, iar „circumstanţele" poetice sînt dintru început depăşite de esenţializarea lor. *Poiesis-vft,* cum o subliniază Aristotel[1], se

1

Poetica, 51 b 5-10.

ocupă de general, acolo unde Istoria şi Cronica nu dau seamă decît de particular. Acest lucru e definitoriu şi pentru condiţiile propriului său *mimesis:* căci nu există *mimesis,* în fapt, fără o atare schematizare convertind datul circumstanţial în propria sa epură. în formele poetice moderne, se vede manifestat gramatical prin transformarea articolului în instrument al unei „sinecdoci generalizante"[1], care se repercutează implicit asupra ansamblului reprezentărilor, chiar dacă nu se aplică vizibil decît unora dintre ele. Lectura ostensivă (sau deictică) a articolului nu este mai puţin tropologică, însă cu o altă nuanţă: în ea se prezintă *drept* identificabil în contextul comunicării ceea ce nu e cîtuşi de puţin aşa.

Cu toate acestea, punctul interesant este că, de la un.emistih la altul, există o „cezură" în chiar inima acestei mişcări tropo-logice echivoce. Genericitatea rozelor nu este, precum aceea a balsamului, purtată de un substantiv la singular, ci de unul la plural. în consecinţă, ea se vede afectată de o valoare mai concretă: pluralitatea precipită rozele către gură - nu idealitatea lor, ci „buchetul" totalităţii astfel realizate; ea le exteriorizează „esenţa". Ceea ce e reţinut „înăuntru" e închis în idealitatea sa. Ceea ce se „exprimă" în afară, se „produce" şi se imaginează într-o înflorire multiplicată[2]. Cea de a doua mişcare tropologică este orientată invers faţă de prima: în loc de a abstrage şi de a idealiza (cum a făcut-o „balsamul", transfigurînd o anumită răsuflare), ea pluralizează şi concretizează în imagini. Tensiunea idealizantă se converteşte în recădere imaginară. Astfel, *şi-\i* nu

' Conform expresiei Grupului //, în J. Dubois *et alii, Rhetorique generale* (Larousse, Paris, 1970; trad. rom.: *Retorică generală,* introducere de S. losifescu, traducere şi note de A. Constantinescu şi I. Littera, Editura Univers, Bucureşti, 1974).

[2] O variantă, apărută într-o culegere satirică în 1617 (Pleiade, p. 826), dă: .„Le baume est dans la gorge et- la rose dehors"; vers foarte diferit, care anulează o mare parte a tensiunii între cele două emistihuri, realizînd totodată paralelismul vocalelor accentuate [ol -» [o] / [o] -» [a] şi pe acela al articolelor hotărîte la singular.

coordonează numai cei doi termeni ai unei antiteze, ci leagă două gesturi de figuraţie disonante.

O distorsiune analogă marchează cei doi tropi în planul anomaliei referenţiale. în context erotic, situarea balsamului în gură suiprinde. Căci ea implică o ingestie medicinală mai degrabă decît ungerea parfumată şi erotică a cărei evocare ar fi de aşteptat. Sîntem aşadar îndemnaţi de „simţul comun" să interpretăm „balsamul" ca tropologic şi să subînţelegem o realitate mult mai verosimilă, precum răsuflarea doamnei. în schimb, floarea, dacă nu chiar florile, gurii este una din imaginile convenţionale ale eroticii primăvăratice şi campestre. „Rozele" nu sînt deci interpretate atît de rapid ca tropologice precum „balsamul". Cu toate acestea, contextul de eleganţă curtenească ce marchează poemul - numele doamnei, metrul alexandrin, forma sonetului - face improbabilă o reprezentare atît de rustică. Şi ne putem orienta către o lectură a „rozelor" ca particularizînd metonimic „luminozitatea tenului" (evocată în versul precedent al sonetului) numai pe baza unor consideraţii contextuale mai largi.

Cei doi tropi lexicali se întîlnesc totuşi într-un punct: leje-ritatea „improprietăţii" face să oscileze îndelung lectura între literal şi tropologic. Iar această oscilaţie marchează întregul enunţ, inclusiv verbul. Ea ar putea să ne trimită cu gîndul la „semnificaţia tensională" relevată de P. Ricoeur în enunţurile metaforice, unde „tăişul critic al lui «nu este» (literal)" este inclus „în vehemenţa ontologică a lui «este» (metaforic)"[1]. Din punct de vedere referenţial, ar putea aproape tot atît de bine să fie vorba despre o gură înfrumuseţată prin artificiile balsamului şi ale rozelor, ca şi despre una hărăzită cu un parfum şi o carnaţie naturale. Or, ce ne spune această minimă, însă esenţială, re-descriere a naturalului prin artificial? Ea sugerează că frumuseţea Calistei (gr. *kalliste* - cea mai frumoasă) nu poate fi sesizată

Metafora vie, p. 392.

„la propriu", ci, pentru a apărea în deplina-i splendoare, trebuie să fie percepută prin desfacerea calităţilor sale naturale în artificii analoge. Tropologicul nu este aici decît infimul ocol descriptiv care

arată orice trup (şi chiar „trupul lumii") scindat de comparanţii ce singuri pot să-l spună.
Aici, implicitul relaţiei tropologice regăseşte explicitul enunţului. Acest nod care angajează destinul lui a spune *a propos* de ceea ce s-a spus constituie neîndoios forţa oricărui efort designaţional. în cazul de faţă, e vorba de a exprima, pînă şi în jocul formulării, că frumuseţea („ceea ce se găseşte pe chipurile femeilor frumoase, ceea ce se vede fără a se putea defini") nu rămîne în sine. Acest destin extatic al frumuseţii, dar şi al fiinţeX se~ăTRf figurat limpede de baterea de-o parte şi de alta a unei „cezuri" între închiderea în sine (închidere dinamică, emanaţie ocultă) şi dezvoltarea spre „în afară" care, re-prezen-tînd interiorul printr-o desfăşurare de atribute exterioare, îl falsifică. Există aici o ştiinţă care este cea a oricărui efort de a rosti, dar ea îşi află la Malherbe inflexiunea particulară în nerăbdarea ritmică relevată anterior. Pentru a depăşi căderea în improprietatea reprezentării, e nevoie de un anumit curaj „ritmic": rapiditate, vigoare a deciziei de a produce „totuşi", dezinvoltură aşij-derea. Momentul reprezentativ trebuie să se ridice printr-un salt deasupra unei înşelătorii şi să o neglijeze impunînd-o celuilalt.
Rămîne, în sfîrşit, încărcătura erotică a versului, care nu este cu totul străină acestei mişcări (şi relansării sale). Ea ţine totodată de anumite aspecte ale reprezentatului şi ale reprezentantului. Această gură reţine cu ostentaţie într-însa o parte esenţială din desfătări (partea ideală şi întreagă care ne este figurată de articolul hotărît singular). Ea intră, de asemenea, în punerea în scenă perversă, suscitată de orice dorinţă de obiect: a se arăta în propria rezervă, a nu emite decît semnele superficiale şi multiple ale Unei plăceri. Una$_v$ dar ascunsă, de natură esenţialmente narcisică. Nu este de altminteri ceea ce ne dă de înţeles (şi *de văzut)* dublarea bilabialelor [b] în *baume* şi *bouche:* articularea lor nu constă ea, oare, tocmai în acest gest prin care „buzele se

sărută ele însele"[1] în clipa închiderii lor? Şi această figură articulatorie care ar trece neobservată în fluxul fonetic nu este ea făcută sensibilă de aliteraţia care - mai mult - apropie *baume* şi *bouche* ca învelişul şi învelitul închişi în reciprocitatea uniunii lor?
Perversiunea nu se află, de altminteri, numai de partea obiectului. O complicitate leagă punerea în scenă narcisică şi blazonul poetic. Subiectul enunţător repetă în poem gestul arătării/ascunderii. Articolele hotărîte se fac atunci auzite în valoarea lor ostensivă mai mult decît în aceea generică; ele sînt o invitaţie la completarea reprezentării: fiecare îşi poate imagina *acel* balsam al plăcerii pe care crede că îl cunoaşte. Dar numai unul singur (poetul) deţine în chip rrianifesf adevărul, iar aluzia nu-i foloseşte decît lui. Cum ar şti el ce e „înăuntru" şi „în afară", cum ar şti el să împartă astfel, de n-ar fi posedat în prealabil această gură? Prin subînţelesurile enunţării, portretistul se prezintă ca stăpîn al plăcerilor. Şi, de astă dată, cititorul e cel ce se vede exclus, convocat/concediat de ostensiunea unui obiect posedat de altul, aruncat în poziţia perversă a *voyeur-ului.* Numai capcana reprezentativă pe care amantul-poet o întinde altuia îl salvează pe el însuşi de constatarea imposibilei posesiuni a obiectului.
Cu toate acestea, interpretarea erotică nu oferă sensul ultim al versului. în egală măsură, dubla afirmaţie pe care o închide ilustrează raportul oricărui subiect cu orice „obiect", cu orice pradă a discursului, căreia femeia nu-i e aici decît reprezentarea exemplară. Dar este vorba atunci despre un elan „erotic" mult mai general, cel la care însuşi Ponge fusese sensibil în vehemenţa malherbiană. Esenţa lumii îşi păstrează secretul îndărătul buzelor pecetluite. Mişcarea ce vine în întîmpinarea aparenţelor

[1] Găsim o expresie asemănătoare într-un text de Freud pe care J. Lacan îl menţionează fără alte precizări în *Seminarul XI* (Seuil, Paris, 1973): „[Freud] ne spune undeva că modelul ideal ce s-ar putea da **autocratismului** este acela al unei singure guri sărutîndu-se ea însăşi..." (p. 164).

sale fermecătoare nu o captează decît pierzînd-o printr-o înflorire de imagini. Iar dorinţa de formulare, de îndată ce iese în faţă, se pro-ferează, îi simte la rîndu-i fisura intimă. Există în acest vers al lui Malherbe o tensiune insolubilă între efortul de a pătrunde pînă la esenţa, una şi ultimă, a obiectului şi experienţa ireductibilei sale multiplicări în aspecte superficiale, tensiune cu atît mai insolubilă cu cît ea se revelează şi se înnoadă în mişcarea expresivă însăşi. Acest lucru ne este mai puţin *enunţat* (în antiteza celor două propoziţii coordonate pe acelaşi plan logic), *cît figurat* (în alăturarea a două forme eterogene de o parte şi de alta a unei cezuri). Două „sintaxe" configurează aceleaşi elemente în jurul a două pivoturi imperceptibil decalate: conjuncţia coordonatoare, care explicitează asocierea

propoziţiilor începînd cu al doilea emistih, respectiv cezura, veritabil ax de simetrie al enunţului, care juxtapune elementele pe un vid. Forma „vers" îşi desfăşoară aici eficacitatea ei proprie, constînd în faptul că leagă elementele într-o bătaie. în aceasta constă, de altfel, forţa sa de relansare: legătura nu e dată în nici o sintaxă prestabilită, ea trebuie să se probeze în evenimentul versului, mereu repetabil. Aici, între altele, bătaia trimite la traducerea unui „înăuntru" printr-un „afară", de o parte şi de alta a unei guri care joacă rolul de orificiu-limită; ea figurează efortul şi căderea - simetria şi torsiunea - purtate de orice realizare expresivă a fiinţei - şi chiar de aceea a versului care le rosteşte. Această reflexivitate asigură, de asemenea, repetabilitatea versului, trimiţînd indefinit în el de la rostire la rostit.

Mai degrabă decît cu o construcţie ierarhizată, avem deci de a face cu un cîmp evenimenţial care nu se lasă nici redus, nici unificat de o interpretare finală. Subiectul Malherbe nu e pro-priu-zis nicăieri în acest enunţ: sau, mai degrabă, el nu este decît această tensiune contradictorie, care se denunţă în vers, între forma lingvistică şi forma discursivă, sintaxă şi realizare, metru şi ritm. Fără îndoială că sînt observabile unele rezonanţe între discordanţe. O tensiune compozită, suscitată de „obiect" şi de circumstanţa interlocutorie, insistă şi se reprezintă de la un nivel la altul. De unde efectele de oglindire: fiecare nivel poate să

apară ca re-prezentantul sau re-prezentatul altuia în interiorul cîmpului figurai, în funcţie de orientarea aleasă. Elipsa sintactică poate trece drept re-prezentatul abrevierii ritmice sau, invers, drept re-prezentantul slăbiciunii expresive. Dar, dacă privim mai de-aproape, constatăm că „aceeaşi" tensiune se difractă la fiecare nivel în efecte diferenţiate ce rămîn intraductibile unul într-altul. Nu există, de pildă, *echivalenţă* între căderea idealizării într-o sinecdocă pluralizantă („rozele" din al doilea emistih) şi accelerarea ritmică însoţitoare, ci o dispersie a aceleiaşi energii în două ordini formale distincte. Cîmpul figurai este mai degrabă un cîmp de individualizare decît unul de unificare. O tensiune care „răspunde" lumii şi trimite la aceasta se modulează diferit la fiecare nivel de organizare al enunţului. Iar aceste niveluri ne apar mai puţin în independenţa lor ierarhizată de „niveluri lingvistice", cît în zonele de atingere, unde nivelurile se desfac şi se „destratifică"[1]. Se pare că o formă eterogenă, avînd un caracter non-lingvistic, le atinge şi le con-strînge. Or, ce poate să fie acest element non-lingvistic? Cum poate el fi eterogen limbii şi integrabil discursului totodată? Ce fond de proprietăţi comune împărtăşeşte el cu acesta din urmă pentru a se putea manifesta într-însul? Şi unde-şi află, cu toate acestea, puterea de a forma în discurs asemenea „pliuri" în care se reface puterea limbii? Cel mai bine este poate să reluăm această dezbatere - prea repede îndepărtată de „gramaticaliza-rea" lingvistică şi pragmatică a figuratului - chiar dacă astfel îi vom deplasa puţin termenii.

Figuralul şi „sensibilul"

Se va spune, oare, că ceea ce deranjează, supraîncălzeşte şi, în cele din urmă, dă peste cap forma lingvistică este iruperea

I

1978, p. 19.

După expresia **lui** J.-Cl. Milner, *L'Amour de la langue.* Senil, Paris.

„sensibilului" în jocul raporturilor inteligibile instituite de limbă? întreg figuralul ar consta atunci într-o anabază a „formei" semnificanţilor către „substanţa" lor (în termenii lui Hjelmslev). Eliberată de relaţiile pur sistematice pe care le susţine, „substanţa" lingvistică ar apărea în ea însăşi, restituind enunţului densitatea unui lucru al lumii. în calitate de lucru, ea ne-ar „vorbi" mult mai imediat decît ştiau să o facă semnele: ea ne-ar vorbi în „limba" senzaţiei, a culorilor, a formelor şi parfu-murilor, care vorbeşte corpului şi ştie dinainte să se facă înţeleasă de el, deschizîndu-l către o anume primire. Reconcilierea cuvintelor şi a lucrurilor ar veni astfel din interiorul discursului, şi ghicim că figuralul ar avea atunci drept funcţie să le preîn-tîmpine divorţul, arătînd că lucrurile şi cuvintele aparţin unei singure lumi[1].

Teza este aici dublă. Ea afirmă mai întîi posibilitatea, plecînd din inima discursului, a întoarcerii la un sensibil virgin de orice valoare lingvistică. Admite apoi că acest sensibil este aprehendat la modul unui acord perceptiv, acest mod atribuindu-i valoarea reconciliatoare. Dacă limbile arbitrare şi multiple deschid spaţiul diviziunii şi al neînţelegerii, sensibilul restaurat dincolo de lingvistic exprimă un „sens" la fel de vechi ca trupul, un „sens" lipsit de falii şi zone de umbră, pentru că e direct ancorat în trupuri.

în această optică, versul lui Malherbe s-ar reciti cu totul altfel. S-ar arăta în ce fel comprehensiunea semnelor abstracte cedează acolo locul unui complex de impresii sensibile: astfel, tăietura enjambamentului ar face să apară valori de viteză şi de intensitate; alegerea vocalelor accentuate ar constrînge la

Această teză implicită, a cărei evoluţie în tradiţia noastră poate fi **urmărită** începînd cu *Cratylos* şi pînă dincoace de Mallarme, şi-a aflat explicitarea cea mai completă într-o poetică fenomenologică inspirată de Merleau-Ponty. Mă gîndesc, de pildă, la lucrările lui Mikel Dufrenne (îndeosebi *Le Poe'tique,* P.U.F., Paris, 1963). care poate să figureze aici ca un interlocutor emblematic - mai degrabă decît un poetician precum Jean Cohen *(Structure du langage poetique,* Flammarion, Paris, 1966), care nu prezintă decît o versiune restrînsă a aceleiaşi teze. datorită presupoziţiilor sale asupra deviaţiei.

parcurgerea unei game timbrale; chiasmul fonetic aproximativ „roses dehors" ar introduce în enunţ dimensiunea spaţiului. Iar destinatarul, în centrul eşafodajului de direcţii perceptive, ar răspunde „postural" acestei iruperi senzoriale. Tăietura enjamba-mentului, de exemplu, l-ar precipita în accelerarea pe care o implică. Rînd pe rînd, melodia l-ar ridica la tonuri ascuţite şi l-ar coborî la cele grave. Chiasmul ar deschide într-însul o tensiune între echilibru şi inversiune. Pe scurt, ar fi învestit integral cu o pre-rostire, „rostire mută adresată de sensibil corpului care îl cu-noaşte/co-naşte *(co-naît)"^,* rostire de la început plină şi înţeleasă fără a fi fost interpretată. Şi se vede îndată tot ce e seducător şi chiar necesar într-o atare teorie, deoarece presimţim că un enunţ nu se reduce la reprezentarea a cărei construcţie o permite şi că, în cele din urmă, o estetică a discursului lipseşte acut - chiar dacă nu sîntem dispuşi să admitem că adresarea posturală ar fi deja o „rostire" (ceea ce înseamnă a introduce „sensul" acolo unde el nu este încă, pentru a putea să îl regăsim mai bine[2]).

Cu toate acestea, se ridică obiecţii spontane dacă reducem figuralul la iruperea sensibilă imediată, dacă îi cantonăm evenimentul la calităţile proprii substanţei semnificantului. într-adevăr, trebuie să hotărîm soarta semnificaţilor, care au în chip

M. Dufrenne, „Doutes sur la «libidine»", *l'Arc ar.* 64, „Lyotard", 1976. [Ortografia ultimului cuvînt mizează, intraductibil în română, pe ambiguitatea, relevată de grafia franceză. între „cunoaştere" şi „cu/m/ naştere"- *n. trad.]*

2 O mare parte a **lucrărilor** lui Merleau-Ponty ar consta, în cele din urmă, într-o reparcurgere a polisemiei cuvîntului *sens,* revelată deja de Claudel în a sa *Art poetique (Oeuvres en prose,* Pleiade, Gallimard, Paris, 1957, p. 135): „Timpul este *sensul* vieţii *(sens:* aşa cum se spune sensul cursului unei ape, sensul unei fraze, sensul unei stofe, dar şi simţul mirosului)". [Omonimia franceză „sens"/„simţ" e intraductibilă - n. trad.] Or, problema pusă de acest **parcurs** este poate una de ordin retoric: Merleau-Ponty lasă, oare, să se înţeleagă încă o tensiune metaforică sau această tensiune se aplatizează într-un echivoc? Nu e totdeauna uşor de tranşat. Dar avem adesea impresia, în primele lucrări, că echivocul ţine loc de ultimă verigă argumentativă, în momentul în care, percepţia şi semnificaţia fiind aduse în cea mai mare apropiere, am avea nevoie să resimţim saltul ireductibil ce trebuie cu toate acestea îndeplinit pentru a trece de la una la alta.

manifest un rol în figurai. Astfel, versul lui Malherbe nu ar fi nimic fără nuanţele semnificative particulare (tropologice, am văzut) care se ataşează „balsamului" şi „rozelor". Dar nici în planul semnificaţilor demersul fenomenologic nu se consideră luat pe nepregătite. Ci face apel mai întîi la psihologie, pentru a / stabili că aprehensiunea unui cuvînt e însoţită de un halou afectiv j şi senzorial ce solicită întreg corpul[1]. Astfel, cuvîntul *baume* mi-ar pune trupul să lupte cu fantoma unei emanaţii parfumate şi onctuoase, cuvîntul *roses* l-ar face să anticipeze primirea unei catifelări, a unei eflorescente, a unei coloraţii tipice pentru floarea însăşi. Iar în caz de reuşită expresivă, calitatea plastică a semnificantului ar veni doar să coroboreze această încărcătură afectivă printr-o „adecvare fericită a timbrurilor şi a sensurilor", semnificant şi semnificat s-ar sprijini reciproc într-o aceeaşi direcţie evocatoare[2]. Iar fenomenologul conchide atunci că „asemănarea nu este una între cuvînt şi lucru, ci între ceea ce suscită în noi cuvîntul şi ar suscita lucrul; ea nu este în fiinţă, ea este în noi. Cuvîntul este expresiv cînd ne acordă cu ceea ce desemnează, cînd sunetul său ne face să răsunăm cum am răsuna în faţa obiectului, chiar înainte de a-l cunoaşte precis, sub un aspect determinat"[3]. Or, nu chiar acest lucru se petrece cu bilabi-alele sonore din *baume*[1]. Nu schiţează ele ceva ca o mîngîiere? întinderea vocalei sub accent nu mimează ea desfăşurarea olfac-

Referindu-se la experienţele lui Wemer, Merleau-Ponty scrie astfel <*Phe'nonwnologie de la perception,* Gallimard, Paris, 1945, p. 272): „Dacă se prezintă un cuvînt unui subiect într-un timp prea scurt pentru a-l putea descifra, cuvîntul «cald», de pildă, induce un soi de experienţă a căldurii care formează în junii lui ca un halou semnificativ. Cuvîntul «diu> suscită un soi de rigiditate a spatelui şi a cefei şi numai secundar se proiectează în cîmpul vizual sau auditiv şi îşi ia aspectul de semn sau vocabulă etc." Halucinaţia, aşa cum o practică Michaux în *Miserable miracle,* coroborează aceste constatări: cuvîntul e,

acolo, inductorul unei trăiri halucinatorii fulgurante. Deci, nu se pune problema de a nega existenţa răspunsurilor posturale suscitate de cuvînt. Ci, poate, să remarcăm faptul că nici una dintre aceste experienţe nu poate pretinde să dea seamă de ceea ce se petrece în *discurs,* pentru că amîndouă de-sintaxizează cuvîntul. cea dintîi instituind ca **stimul!** cuvinte izolate, cea de-a doua prin destructurarea pe care drogul o operează asupra temporalităţii şi perspectivei discursive.

[2] M. Dufrenne. *Le Poetique,* p. 119.

[3] *Ibid.*. p. 91.

tivă? Şi n-am putea spune acelaşi lucru despre acel [o] din *roses,* alungit de constrictiva finală? Oricît de tentante ar fi aceste interpretări, ele deranjează prin circularitatea pe care o vădeşte formarea lor plecînd de la reprezentat. Defectul e cunoscut, nu mai insist.

Dacă obiectez că, mai mult, toate acestea nu dau seamă de faptul tropologic însuşi care a dat valoarea particulară pentru „baume" şi „roses", fenomenologia va răspunde că - dimpotrivă -această căutare a unui accent consonant între semnificat şi evocat justifică improprietatea lexicală relativă: „respiraţie" sau „răsuflare" erau încurcate de asociaţii perceptive triviale, iar „luminozitatea tenului" suscita doar un răspuns imaginar prea slab. Exactitudinii lexicale, metafora i-a preferat precizia senzorială. însăşi improprietatea sa în context favorizează desfăşurarea valorilor sale co-notative. Dintr-un defect semantic, se obţine o calitate evocatoare.

Dar aici teza sensibilului îşi atinge propriile limite. Mai întîi, pentru că îi va fi greu să dea seamă *senzorial* de tropi „logici" precum acela care, prin jocul articolelor, prezintă drept definit indefinitul relativ al lui *baume* (mişcare în care văd o determinare esenţială a poeticului). Apoi, iar această obiecţie depăşeşte cu mult exemplul lui Malherbe, fiindcă, sub ochii noştri, o poetică fenomenologică transformă enunţul într-un abecedar de evocări. Ea recunoaşte „expresivitatea" discursului în momentul cînd îi sustrage dimensiunea discursivă, pentru a nu mai lua în considerare decît insule verbale problematic legate între ele. Semnificativ, ea postulează faptul că poezia „privilegiază lexicul în detrimentul sintaxei" şi, în poem, merge de la un cuvînt la altul ca tot atîtea „locuri înalte ale limbajului", „ca acele puncte privilegiate pe care, în lume, magia le discerne şi le leagă în chip misterios"[1].

[1] *Ibid.,* p. 10. Această opinie se potriveşte prea puţin exemplului din Malherbe. Ideea caracterului nesintactic al poeziei (moderne) se regăseşte şi la Barthes („Y a-t-il une ecriture poetique?", *Degre ze'ro de l'e'criture,* Gonthier. Paris, 1964). Dar trebuie să ne înţelegem. Poate că e adevărat că sintaxa tinde spre mai puţine *explicitări* în poezia modernă. Cu toate acestea, cuvîntul nu e neapărat privilegiat, am putea spune, dimpotrivă, că discursul regăseşte puterea sa cea mai mare de .,sintaxare". în sensul că relaţiile nu mai sînt trasate si comentate de mărci sintactice, ci se produc în cîmpul însuşi al enunţului.

Estetici ale figuratului

Dar poetica fenomenologică nu spune nimic despre felul cum aceste puncte se leagă şi se compun în jocul de raporturi pe care îl constituie un enunţ. Prin aceasta, ea rămîne dincoace de o fenomenologie a *discursului,* aşa cum o schiţează Merleau-Ponty în ultimul său volum, *La Prose du monde,* prezentînd, de exemplu, fraza ca pe o secvenţă de gesturi diferenţiatoare, o „melodie sacadată de schimbări de chei, de vîrfuri şi căderi"[1].

într-adevăr, în realitatea lecturii, nu există niciodată un asemenea *tete ă tete* cu vocabule solitare, netezite ca tot atîtea opriri imaginare şi senzoriale. Singură procedura experimentală (sau analiza ulterioară, care se sprijină deja pe o comprehensiune globală) izolează „baume" sau „roses" pentru a le degaja haloul afectiv. Dar figuralitatea unui enunţ nu se compune din unităţi adiţionate. Cînd citesc versul lui Malherbe, îi sesizez de la început configuraţia ansamblului ca pe o „răsucire" între cele două părţi componente, fără a putea cu toate acestea să îi descriu întreaga întindere. Pe măsură ce îmi aprofundez lectura, văd cum forma aceasta se difractă de la ritm la sintaxă şi de la fonetică la semantică. Ea se detaliază de la un strat la altul, se specifică, se tematizează (de exemplu, aici, ca o „antiteză falsificată"), se îmbogăţeşte cu relaţii anexe, fără a exceda vreodată fizionomia-i dintîi, dar dîndu-i mereu mai mult sens - adică propunîndu-i unificarea unor raporturi mereu mai complexe. Figuralul oferă astfel o direcţie infinită analizei, fără a se rezuma la o sumă de efecte. Şi numai propria mea nerăbdare sau instrumentarul meu retoric grosolan mă împiedică să-l elucidez.

Dacă, deci, figuralul nu e reductibil la „sensibil", înţeles ca ^ o irupere senzorială brută venind să se substituie unor raporturi ■.

[1] *La Prose du monde,* Gallimard. Paris. 1969. p. 43. E. Benveniste elaborează o concepţie a discursului foarte apropiată de aceasta atunci cînd opune, în „Semiologie de la langue" *(Problemes de linguistique generale* II, Gallimard, Paris, 1974), „semanticul" şi „semioticul": „Or, mesajul nu se reduce la o succesiune de unităţi identificabile separat: sensul nu e produs de o adunare de semne, ci dimpotrivă, sensul («intentatul»), conceput global, se realizează şi se divizează în «semne»

particulare, care sînt CUVINTELE" (p. 62).

inteligibile, el e, totuşi, aprehendat „estetic", adică prin intermediul unui joc de tensiuni interioare care răspund unor diferenţe formale sau se elaborează plecînd de la acestea. Iar punctul important este că această configuraţie estetică globală (deci, în cazul versului lui Malherbe, o „răsucire" a antitezei ce îi denivelează termenii) conţine, ca pe o potenţialitate, întreaga dezvoltare de relaţii *lingvistice şi non-lingvistice* în care se realizează enunţul. Cînd, într-adevăr, analizez în enunţ vectorii acestei intuiţii estetice, constat că ea provine deopotrivă din formele lingvistice, ca şi din „figuri". Şi unele şi celelalte mijlocesc acelaşi gest figurai pe care trebuie să îl postulez la originea enunţului şi care este, totodată, cel prin intermediul căruia îi abordez receptarea. Cu toate acestea, „răsucirea" primară trebuie că a fost mult mai bogată în aplicaţii formale decît ceea ce limba admite ca ţinînd de resursele-i proprii. Numai acest exces explică faptul că realizarea sa a tulburat univocitatea formelor lingvistice. Relaţiile propriu-zis sintactice, precum opoziţia „coordonată" simplu a două propoziţii sau specificarea pur locală a lui „baume" de către „bouche", rămîn, într-adevăr, dincoace de raporturile care se schiţează *efectiv* în spaţiul discursului (disimetrie a elementelor coordonate, adecvare a lui „baume" la „bouche"). Ele sînt în ui.nă faţă de precizia gestului de ansamblu, şi zguduite de el. De unde impresia „mişcării" figurale.
Există, aşadar, destul „sensibil" în figurai, dar el nu se prezintă nici în stare sălbatică, nici ca un lexic de senzaţii. Acest sensibil merge mereu mînă în mînă cu configuraţia globală a discursului, înţeleasă ca un sistem de abateri şi diferenţe, şi se vede, mereu, deja răpit plasticităţii sale brute şi angajat într-o formă lingvistică virtuală. Tocmai această angajare îi permite să rivalizeze cu forma lingvistică primită şi *să apară,* dincolo de ea, ca un viitor al discursului.
Astfel, bilabialitatea lui „baume" şi „bouche" nu a impus de la început imaginea articulatorie a unei mîngîieri autoerotice, a trebuit mai întîi ca ea să se degajeze din rumoarea fonetică a

versului nu doar prin repetarea în poziţie accentuată, ci şi prin jocul raporturilor complexe care îl opun vibrantelor din „roses" şi „dehors". Am înţeles-o prin intermediul opoziţiei dintre oclu-zivele [b] şi vibrantele [R], şi i-am dat sens. Şi totul s-a petrecut ca şi cum această opoziţie ar avea un viitor în limbă - ca şi cum nişte fascicule de trăsături distinctive ar putea să se joace cu diferenţele lor pentru a schiţa, direct, opoziţii semantice de tipul inferioritate închisă/exterioritate deschisă, sărind de la a doua la cea dintîi articulare. Se petrece aici o transgresare a legii lingvistice, dar nu o negare a oricărei limbi: o semantizare - fie ea şi arbitrară - a unor foneme luate izolat *ar putea* constitui un principiu virtual de formare lingvistică. Această „ipoteză" lingvistică a fost schiţată de figurai cu ocazia unui eveniment expresiv particular, în urgenţa unei rostiri care nu putea să se mulţumească doar cu mijloacele de figurare puse la dispoziţia sa de limbă.
Mai general, în versul lui Malherbe, problema era de a da formă unei tensiuni originare între doi versanţi ai rostirii disimetrie opuşi. Realizînd această tensiune prin toate resursele de diferenţiere ale discursului, figuralul a extins-o la toate regiunile enunţului. El nu a denaturat stilul relaţiilor lingvistice care îl explicitau de bine de rău, dimpotrivă, s-a întors la acelaşi *fond* de diferenţe sensibile care a servit la făurirea formelor limbii şi a luat din aceleaşi materiale pentru a inventa acolo noi soluţii expresive, transversale la nivelurile lingvistice.
Cu toate acestea, ar fi o eroare să credem că o asemenea „reformă", improvizată deodată în inima vechii ordini a relaţiilor discursive, poate să se producă fără durere. Şi acolo, din nou, teza figuralului ca irupere a sensibilului pare să nu fie de-ajuns. Nu pentru că propune ipoteza unui „răspuns postural" la expresivitatea discursului. Nu ar exista nici o posibilitate de apropriere a rostirii, şi deci de acces la sens, dacă nu ar fi - în forma enunţurilor - o putere de aducţie pre-reprezentativă care să permită reconstituirea în sine a scopului vizat (căci un enunţ nu e doar înţeles, el e şi sesizat în mişcarea-i enunţiativă, ce se poate

prelungi în scopul *(visee)* ei designator). Dar aceasta nu atrage după sine faptul că sensibilitatea corporală se află deodată *acordată* evenimentelor figurale pe care le întîlneşte. O anumită fenomenologie, derivată de la Merleau-Ponty, face din trup o carne mereu savantă şi consonantă cu sensibilul; ea îl instituie ca punte a alianţei dintre lume şi eu, dincolo de orice ruptură simbolică. Or,

orice-ar fi, figuralul, am văzut, nu eliberează un *sensibil* captiv al formei lingvistice şi care ar veni să sutureze ruptura discursului. El organizează o trecere de la o articulaţie -lingvistică - la o alta - figurală - plecînd de la o *diferenţă* sensibilă: ca, de exemplu, înlănţuirea disjunctivă a emistihului regulat şi a prescurtării sale. El redeschide aşadar abaterile limbii, mai degrabă decît să le substituie o plenitudine mundană.

Ca atare, figuralul operează mai întîi o ruptură, introducînd echivocul în discurs, interzicînd recunoaşterea articulaţiilor familiare ale acestuia. O clipă, forma discursivă pare a se ridica împotriva ei însăşi, iar enunţul - străbătut de „pliuri" ininteligibile. Astfel, figuralul deschide un spaţiu de nerecunoaştere şi conjectură. Căci forma pe care o propune are o consistenţă enigmatică şi ireductibilă, dispunerea sa este sigură, dar sensul se află înaintea sa. Ea se produce, astfel, în sincopa dintre ceea ce e împlinit şi ceea ce va să vină, sincopă în care se desface orice posibilitate a unui acord prestabilit cu forma Ea indică o direcţie pe care nu sîntem singuri că ne putem înscrie şi cu atît mai puţin că o putem parcurge pînă la capăt. Există totdeauna un risc ca figuralul să rămînă în afara sensului, asemeni celor trei arbori pe care îi vede naratorul din *în căutarea timpului pierdut* pe drumul spre Hudimesnil: îi fac semn fără a revela nimic din ei înşişi, familiari şi neînţeleşi totodată. Şi poate tocmai această consistenţă figurală se vede confundată prea repede în discurs cu sensibilul. Pentru că, într-adevăr, atunci fondul de plasticitate remobilizat de figurai erodează claritatea relaţiilor lingvistice: pare că faţa semnelor se inversează, că substanţa lor, de obicei volatilizată în abaterile pe care le susţine, îşi regăseşte materialitatea şi îngreunează enunţul cu o nouă realitate...

Dar cînd ne lăsăm în voia acestui tip de reverie substanţială, cînd ne pierdem astfel în evocări sensibile, trădăm logica discursului spre profitul aceleia a semnului, abandonăm spaţiul pe care figuralul îl desfăşura în discurs, preferîndu-i o îngustă perspectivă imaginară. într-adevăr, figuralul constă într-un dispozitiv în care nici un element nu trebuie să fie abstract şi nici tratat pentru sine însuşi. El deschide *un cîmp diferenţial* mai vast decît cel în care se înscrie limba şi parcă anterior acestuia. O atare deschidere de cîmp evocă, mai degrabă, ideea unei spaţialităţi noi decît pe aceea a unei transmutări materiale. Astfel încît problema „eterogenului" în figurai se deplasează. Nu mai e vorba de a identifica „substanţa" brută care a atins forma lingvistică, ci tipul de „spaţiu" - dacă un termen atît de metaforic se poate susţine - care ajunge să coexiste în figurai cu lingvisticul şi să îi lărgească celui de-al doilea coordonatele.

Spaţiu şi figuralitate

Dacă încerc să surprind cît mai de-aproape felul cum metafora spaţială se impune descrierii procesului figurai, constat că ea se naşte dintr-o experienţă metaforizată la rîndu-i ca „deschidere" a discursului. într-adevăr, prin intermediul figuralului, sînt smuls iluziei comune care mă face să percep discursul drept o desfăşurare a unei benzi-sens pe dosul unei panglici acustice sau tipografice. Liniaritatea enunţului nu se mai aboleşte într-o succesivitate de reprezentări. Enunţul se converteşte în *plan de figuralitate,* în care devin posibile „parcursuri", retroversiuni, raporturi la distanţă. Şi acest plan, produs de o mobilitate de raporturi interne, constringe şi mai mult la prelungiri dincolo de el însuşi. El îşi cheamă complementul într-un joc de variante, sau de inferenţe, într-un ansamblu de raporturi de exterioritate. Astfel, la încrucişarea acestor două dezvoltări, se ridică ideea unei tridimensionalităţi sau a unui „volum" al vorbirii. Acest spaţiu abstract nu are, deci, decît accidental de-a face cu acela, foarte

concret în schimb, pe care îl desfăşoară materialitatea enunţului (un text scris se desfăşoară pe o suprafaţă, mă situează deasupra şi faţă în faţă cu semnele lui, îmi permite anumite deplasări laterale, dar îmi interzice o îndepărtare excesivă; o rostire orală mă orientează în ritmul respiraţiei şi în direcţia emisiunii, ea defineşte o arie de receptivitate). Se poate ca spaţiul real să obiectiveze şi să reactiveze planul de figuralitate, în anumite jocuri tipografice de pildă, dar spaţiul figurai nu e esenţialmente legat de el. Nu face decît să găsească în el o dimensiune a realizării sale. în schimb, spaţiul figurai pare să împărtăşească multe proprietăţi cu acela pe care îl putem construi plecînd de la „sistemul" lingvistic aşa cum îl descrie Saussure. Trebuie, aşadar, să înţelegem figuralul ca pe o proiecţie în lanţul vorbirii a

jocului relaţional propriu limbii? Această ipoteză, dezvoltată, într-un articol deja vechi, de G. Genette[1], se cere examinată mai îndeaproape.
După Genette, spaţialitatea priveşte literatura sub mai multe aspecte. Mai întîi pentru că literatura, fapt de limbaj, împrumută „spaţialitatea" proprie acestuia. într-adevăr, conform viziunii saussuriene, „limbajul" - să zicem mai degrabă limba - poate fi reprezentate ă) ca un sistem unde fiecare termen se defineşte prin „locul pe care îl ocupă într-un tablou de ansamblu şi de raporturile orizontale şi verticale pe care le întreţine cu elementele înrudite şi vecine" (p. 144). Plecînd de la aceste diverse axe relaţionale, se naşte uşor metafora unui spaţiu cu trei dimensiuni. Limba va fi astfel descrisă ca o suprafaţă plană şi tabulară, dacă trebuie să dăm seamă de raporturile simultane ce conferă valoarea relativă a fiecăruia dintre termenii limbii; şi vom tăia perpendicular acest plan „orizontal" cu planuri „verticale", pentru a figura raporturile asociative ale fiecărui termen cu „rudele" sale (paradigme de sinonime) sau cu „vecinii" (cuvintele derivate din aceeaşi rădăcină). Desigur că „spaţiul" astfel generat nu are nici un raport nici cu spaţiul geometric, nici cu ----------

[1] ..Literatura şi **spaţiul".** în G. Genette. *Figuri,* selecţie, traducere şi prefaţă de Angela Ioan şi Irina Mavrodin. Editura Univers.'Bucureşti, 1978. pp. 143-147.

vreun alt spaţiu trăit empiric. El e dedus doar logic din mobilitatea de relaţie care prezidează la alegerea unui termen în diferitele momente ale rostirii[1].
Să ne oprim o clipă la teza conform căreia literatura, fapt de *rostire,* ar fi în vreun fel marcată de o spaţialitate de tip *lingvistic. A priori,* nu există în această trecere nimic evident: cum oare spaţiul lingvistic *presupus* de discurs s-ar putea produce ca atare? „Spaţiul" atemporal al relaţiior virtuale poate el, vreodată, să se alăture dezvoltării succesive a semnelor într-un spaţiu real? Lucru curios, G. Genette găseşte că spaţialitatea *lingvistică* e cea care „devine manifestă, fiind pusă în evidenţă şi de altfel accentuată, în opera literară, prin folosirea textului scris" *(ibid.).* Astfel, el pare să asimileze două spaţii în aparenţă net distincte: cel care mi-ar descoperi un punct de vedere „de sus", prin care aş îmbrăţişa întregul sau o parte a opoziţiilor lingvistice, şi pe acela, de speţă discursivă, pe care îl concretizează evident utilizarea scrisului. Unul e abstract şi neorientat, e o ficţiune teoretică pură, abstrasă de orice locuţie reală; celălalt este cel pe care îl desfăşoară realizarea sintactică şi materială a enunţului. G. Genette confundă, oare, spaţiul limbii şi spaţiul discursului,

[1] G. Genette inventează aici un spaţiu tridimensional original care nu este avut în vedere ca atare de către Saussure. într-adevăr, în *Cursul de lingvistică generală,* Saussure fie ia în considerare sistemul limbii, descriindu-l adesea în termenii unor metafore ale suprafeţei plane: tablă cadrilată a jocului de şah (Introd., cap. V) sau foaie de hîrtie (II, cap. IV); fie se ocupă de vorbirea în act. în care distinge raporturile sintagmatice, care au drept suport întinderea, şi raporturile asociative, care sînt non-spaţiale: „Din acest dublu punct de vedere, o unitate lingvistică e comparabilă cu o parte determinată a unui edificiu, o coloană de pildă; aceasta se află, pe de o parte, într-un anumit raport cu arhitrava pe care o susţine; relaţia celor două unităţi deopotrivă prezente în spaţiu ne duce cu gîndul la raportul sintagmatic; pe de altă parte, dacă această coloană este în stil doric, ea evocă o comparaţie mentală cu alte stiluri (ionic, corintic etc.) care sînt elemente ne-prezente în spaţiu: raportul e asociativ" (II. cap. V). „Asociativul" (paradigmaticul) nu dă naştere, la Saussure, la metaforizări spaţiale, fiindcă relaţiile de ordine şi de delimitare rămîn destul de nedefinite: e mai degrabă o nebuloasă mentală... Că pornim de la „suprafaţa" limbii sau de la „panglica" discursului, nu ajungem niciodată la o existenţă ..voluminoasă" a limbajului, în *Cursul de lingvistică generală.*

luîndu-l pe cel de-al doilea drept proiecţie a celui dintîi? Nu, el sugerează ceva mult mai complex: scriitura - înţeleasă în sensul tipografic şi totodată stilistic al termenului - desfăşoară şi revelează în discurs un tip de spaţialitate pentru care spaţiul lingvistic saussurian oferă un echivalent. Sau şi mai mult: scriitura, aşa cum am învăţat de la Mallarme încoace să îi recunoaştem resursele, ne face atenţi la „dispoziţia atemporală şi reversibilă a semnelor, a cuvintelor, a frazelor, a discursului în simultaneitatea a ceea ce numim un text" *(ibid.,* p. 145). Şi această dispoziţie - să ne gîndim aici la „partitura" constituită de *Coup de des* sau la compoziţia „telescopică" din *In căutarea timpului pierdut* - aminteşte irezistibil tabularul lingvistic, calitatea multi-direcţională a acestuia, libertatea parcursurilor pe care o autorizează. .
Limba saussuriană serveşte aici drept model pentru a gîndi jocul - figurai - al relaţiilor *in praesentia.* Discursul este conceput, dincolo de orice sintaxă, ca un spaţiu plan, neorientat şi omogen, unde toate unităţile-semne pot fi puse în raport plecînd de la comunitatea lor de natură. Şi e adevărat că animaţia cîmpului discursiv deschisă de figurai poate fi comparată cu relativitatea generalizată a termenilor pe care o presupune viziunea saussuriană a limbii ca sistem. Dar analogia se opreşte la caracterul global

al punerii în relaţie în ambele cazuri. Căci pe cît de neutre sînt opoziţiile în limbă - fiind abstrase de la orice realizare -, pe atît sînt de orientate diferenţele în figurai. Astfel, în versul lui Malherbe, o formă ritmică („scurtarea" celui de-al doilea emistih) nu se opune numai alteia (silabarea plină a celui dintîi), chiar dacă putem extrage din diferenţa lor schiţa unei opoziţii lingvistice; ele sînt totodată marcate de emfaze distincte, şi ca „denivelate" una faţă de cealaltă. Lectura n-are decît să urmeze ce traseu vrea, căci nu va schimba nimic din această orientare. „Spaţiul" lingvistic este neorientat pentru că e abstras prin definiţie de la orice locuţie reală. Şi, din acelaşi motiv, termenii care se leagă într-însul sînt absolut omogeni, acolo unde spaţiul discursiv confruntă, dimpotrivă, formele eterogene născute din „realizarea" limbii în vorbire: ritmuri, sonorităţi,

unităţi lingvistice, forme spaţiale etc. Modelul spaţiului lingvistic saussurian tinde astfel să reducă figuralitatea *in praesentia* la o simultaneitate atemporală, sustrăgîndu-i întreaga dimensiune a „realizării".

Dar există pentru G. Genette şi o a doua modalitate de a cdn-cepe raporturile dintre spaţiul lingvistic şi literatură. De astă dată, el se inspiră din dimensiunea asociativă a discursului după Saussure, pentru a da seamă de „figurile" - îndeosebi tropii - retoricii tradiţionale. într-adevăr, „...expresia nu e întotdeauna univocă, dimpotrivă, ea se dedublează întruna, adică un cuvînt, de exemplu, poate să aibă două semnificaţii în acelaşi timp, semnificaţii pe care retorica le numea literală şi figurată, spaţiul semantic ce se creează între semnificatul aparent şi semnificatul real abolind astfel liniaritatea discursului. Tocmai acest spaţiu este denumit, printr-un cuvînt de o fericită ambiguitate, *o figură:* figura este atît forma pe care o ia spaţiul, cît şi cea pe care şi-o dă limbajul, fiind simbolul însuşi al spaţialităţii limbajului literar în raportul său cu sensul" *(ibid.,* p. 146). Tropul implică, aşadar, o operaţie de comutare. El reintroduce „verticalitatea" în liniaritatea discursului. „Spaţiul" este aici un raport între două semne, cel efectiv prezent şi cel care i se poate substitui. Figura este „forma" acestui raport, şi e evident că această forma acoperă exact distanţa *(ecart)* dintre două elemente în sînul unei paradigme lingvistice. Şi prin aceasta discursul se deschide unei spaţialităţi de ţip lingvistic. Ceea ce e valabil pentru trop e valabil şi pentru celelalte figuri, fiindcă vom putea întotdeauna confrunta un segment oarecare al enunţului cu un substitut paradigmatic virtual.

Există aici o concepţie topografică a discursului apropiată de aceea a clasicilor, deşi reformulată prin intermediul metaforelor saussuriene. Desigur, G. Genette ţine să păstreze distanţa faţă de respectivele metafore, arătînd că nu se lasă înşelat asupra statutului abaterii: clasicii, şi numai ei, identifică în expresia dedublată un sens literal şi un altul figurat; el nu ignoră faptul că

orice discurs îşi are forma sa, iar literalul nu e, la rîndu-i, decît un „alt" semnificant faţă cu un prim semnificant considerat ca punct de referinţă. El se mulţumeşte, deci, să releve această dedublare fără a mai distribui valori (normative sau transgre-sive) fiecăreia dintre marginile sale, însă urmînd contururile care se desenează astfel din loc în loc în discursuri, şi virtual pretutindeni. Cu toate acestea, spaţiul discursiv astfel definit rămîne strict clasic. El continuă să fie cel al *Dioptricii* carteziene: perfect circumscris, dotat cu o transparenţă egală, cu o egală claritate în străfunduri şi în prim-planuri, poate fi stăpînit în totalitate pentru că e absolut abstract, el este mediul vid în care puncte mobile trasează linii imateriale şi certe.

Or, nu e sigur că acest spaţiu poate furniza o metaforă adecvată a relaţiei figurale. El a fost convocat pentru a da seamă de „distanţa" dintre două expresii discursive considerate ca substituibile. Iar teza implicită a evidenţei acestei substituibilităţi ne-a făcut să uităm că una singură dintre aceste expresii era realmente prezentă în discurs, cealaltă rămînînd numai evocată, situabilă aleatoriu şi poate că, de altfel, nici măcar unică. Ex- ' presia nu e numai susceptibilă de dedublare - dedublarea care ne permite atît de oportun să delimităm o suprafaţă - , la fel de bine ea s-ar putea întrei, împătri... Numai în spiritul clasicului există ideea că figura e imediat traductibilă în sensul său propriu, într-o cvasi-coprezenţă, constituind astfel o „formă" de raport căreia aproape că i s-ar putea „da ocol". Dar, de îndată ce recunoaştem figurilor puterea de a deschide un cîmp de evocare şi nu numai de a circumscrie cei doi termeni, trebuie să schimbăm metafora - sau spaţiul. Trebuie să avem în vedere un mediu eterogen şi fără margini care conţine, desigur, linii de substituţie clare, dar *şi* zone neclare, halouri, puncte de opacitate şi de indeterminare, chiar găuri...

Dacă mă raportez la tropii „frumosului vers" al lui Malherbe -pe care prea puţin îi pot bănui de transgresivitate exagerată -, văd bine că spaţialitatea pe care au deschis-o este delimitabilă cu stîngăcie. Pentru început, m-am îndoit mult timp asupra caracterului lor tropologic, şi dacă a existat un „spaţiu", acesta a trebuit să oscileze în ritmul ezitărilor mele. Cînd am admis în cele din urmă existenţa, între „balsam" şi „răsuflare", a unui anumit raport de substituţie, am scurtat din comoditate un proces inferenţial complex. Căci, dacă „răsuflare" constituie într-adevăr un *subînţeles*^ al enunţului, nu putem în nici un caz să vedem în ea sensul adevărat al lui „balsam", fapt uşor de demonstrat prin imposibilitatea de a substitui aceşti termeni unul cu altul. Formu-

1 în „Rudiments de rhetorique cognitive", *Poetique* 23 (1975), Dan Sperber demonstrează convingător imposibilitatea de a trata tropii ca pe nişte *simple* substituţii. El distinge mai multe etape în procesul interpretativ pe care-l declanşează tropul. Le reamintesc aici sumar. 1) „Cînd enunţul unei fraze complete nu are nici o interpretare semantică acceptabilă, enunţul însuşi e considerat ca incomplet, lacunar, şi e, cel mai adesea, inodalizat" (p. 411). Acest tip de *lacună,* reperabilă pornind de la o anomalie semantică, se deosebeşte de *elipsele* relevate de analiza sintactică a frazei. 2) „Modalizarea slăbeşte miza conceptuală a enunţului. Dar se poate întîmpla ca enunţul să sugereze în acelaşi timp o propoziţie care să îi reia toţi termenii fără a-i relua şi funcţiile, care deci nu poate primi o interpretare completată şi care devine un subînţeles" *(ibid.). Subînţelesurile* sînt propoziţii deduse din conjuncţia enunţului cu simţul comun, propoziţii care, adăugate reprezentării conceptuale a enunţului, restabilesc condiţiile normale ale discursului. 3) „în metaforă, numai al doilea termen de comparaţie (lumea imaginarului) e explicit, primul termen şi tema sînt taciţi. Or, subînţelesurile nu fac decît să expliciteze primul termen de comparaţie: aspectul particular al lumii reale cu care lumea imaginară trebuie comparată. în schimb, subînţelesurile nu spun prin ce sînt comparabile aceste două lumi, iar tema, nefiind enunţată sau convocabilă, rămîne încă de evocat" (p. 412). în termenii lui Sperber, „răsuflare" ar fi deci numai *subînţelesul* lui „balsam", iar tema lor de comparaţie („parfum", „onctuozitate". „erotism") ar rămîne de evocat. Retorica tradiţională tratează termenul tropologic ca substitut al sensului literal fiindcă, atunci cînd cîmpul de evocare deschis de sensul figurat e definit şi comentat limpede, aceste reprezentări „evocate" se integrează sensului ciivîntului şi sfîrşesc prin a face posibilă o simplă substituţie. Aşa sfirşeşte. de altminteri, orice proces figurai, cum sugeram mai sus.

larea „răsuflarea e în gură" nu ar constitui numai un enunţ trivial, ea ar denatura grav sensul enunţului, pentru că s-ar prăbuşi (din aceeaşi lovitură) paradoxul acestei închideri înăuntru a ceea ce se ştie că emană în afară („balsamul"). Şi nici o perifrază de tipul „răsuflarea parfumată şi onctuoasă" nu ar restaura această valoare paradoxală. Mai degrabă decît o dedublare terminologică, trebuie să vedem în trop punctul de plecare al unei deducţii deschizînd ea însăşi un cîmp de evocare nedefinit: pot construi raportul de la „balsam" la „răsuflare" sub un număr nelimitat de aspecte. Dacă ţinem la „spaţialitatea" tropologicului, vom spune, aşadar, că e mai degrabă adîncă decît plană („balsam", termen *prezent modalizat,* intră într-adevăr într-un anumit raport perspectiv cu „răsuflare", termen absent *subînţeles);* mai curînd vagă decît clară (termenul subînţeles este aleatoriu, ar" putea fi tot atît de bine „respiraţie", de pildă); mai degrabă extensibil decît constant (potrivit baleiajului de evocări căruia mă dedau spre a degaja tema de comparaţie între cei doi termeni). Spaţiul îşi pierde omogenitatea, transparenţa şi contururile. Pare de natură mai degrabă fenomenologică decît geometrică.

Aceasta e intuiţia căreia îi răspunde ipoteza recentă a lui Michel Collot cu privire la „spaţiul sensului"[1]. Pentru descrierea acestui „spaţiu", M. Collot se inspiră din „structura de orizont" husserliană. El reaminteşte că, perspectivic, „«datul» sensibil nu capătă sens decît înscriindu-se într-un *orizont,* adică într-o reţea de relaţii netematizate cu diversele sale aspecte posibile şi cu mediul său" (p. 101). Acest „orizont" este „intern", pentru că lucrul trimite la toate punctele de vedere virtuale pe care le

[1] Cf. *La poe'sie moderne et la strucncre d'horizon,* P.U.F., Paris, 1989. M. Collot a prezentat esenţialul concepţiei sale în „L'espace des figures" *(Litte'rature* 65, februarie 1987) şi „Du sens de l'espace â Fespace du sens" (în *Espace et poe'sie,* P.E.N.S., Paris, 1987). Trimiterile se fac. în cele ce urmează, la paginile acestui al doilea articol.

putem avea asupră-i; dar este şi „extern", pentru că lucrul trimite totdeauna la alte lucruri care îl situează relativ în spaţiu. Ar exista, astfel, o omologie între această „structură de orizont" în interiorul cîmpului perceptiv şi jocul raporturilor sintagmatice şi paradigmatice prezidînd la constituirea sensului enunţului. Pentru a fonda această omologie, M. Collot recurge la semiotică. In plan sintagmatic, ansamblul „semelor contextuale", care vin să se combine cu „nucleul semic" propriu fiecărui lexem, ar juca rolul de orizont intern al semnificaţiei. Discursul poetic, extin-zînd „dependenţa contextuală a cuvîntului" la întregul operei, ar face din ea rezultanta unui vast ansamblu de conotaţii („şi, la limită,

acest «sens mai pur dat cuvintelor tribului» nu mai are nimic de-a face cu nucleul semic inventariat de dicţionar...", p. 107). El ar acorda astfel deplină putere de variaţie „orizontului" intern al discursului. Mai mult chiar, am putea încă să mai lărgim contextul la situaţia enunţiativă, implicitul discursiv dînd „echivalentul lingvistic al aprezentării perceptive" (adică a ceea ce e dat percepţiei „în orizont"). în plan paradigmatic, am regăsi analogul unui „orizont extern". într-adevăr: „Valoarea semnifi-cantă a unei unităţi lingvistice manifestate se defineşte prin raportare la o serie de alte unităţi nemanifeste care ar fi putut fi folosite în locul său în acelaşi punct al enunţului şi care au fost excluse, dar rămîn oarecum prezente în plan secund" (p. 104). Există, aşadar, un ansamblu de serii asociative divergente care pornesc de la fiecare unitate, formînd o reţea de conotaţii cu o limită vastă cît limba însăşi. Ipoteza lui M. Collot este interesantă, dar ilustrarea ei prin semiotică tinde să îi reducă implicaţiile. într-adevăr, ne amintim că ceea ce ne îndepărtase de metafora spaţială propusă de G. Genette era caracterul ei abstract şi geometric, prea puţin
potrivit spre a descrie eterogenitatea relaţiilor care se desfăşoară

[1] *Le Haut Langage* **(Flammarion, Paris,** 1979). **citat de M. Collot,** *ibid.*. p. 105.

în figurai. „Structura de orizont" pare a fi mai potrivită acestui rol. Dar şi ei trebuie să îi subliniem diferenţialitatea constitutivă. Fără îndoială, caracterul perspectivic, variabil itatea punctelor de vedere, jocul prelungind virtualităţile obiectului sînt trăsături remarcabile ale cîmpului perceptiv. Dar ceea ce le face posibile este diferenţa internă care împarte cîmpul în figură şi fond, prim plan şi plan secund. Or, nu putem admite, referitor la aceasta, propunerile lui Jean Cohen[1] pe care pare a se sprijini, între altele, M. Collot: „...figură şi fond se opun ca doi termeni contrari în interiorul aceleiaşi paradigme. Fiecare nu este decît ceea ce nu este celălalt şi amîndoi se constituie împreună ca două entităţi relative şi opozitive..." Departe de a constitui o paradigmă de opoziţii, figură şi fond se diferenţiază ireductibil. Nu vom putea opune o figură decît altei figuri, sau un fond altuia Dar, între ele, orice echivalenţă e de neconceput, ele sînt situate chiar de percepţie pe două planuri eterogene (deşi relative) şi care nu ar avea cum să se întîlnească. Şi tocmai această discontinuitate internă face „locuibil" cîmpul perceptiv, deschizîndu-l tuturor celorlalte caractere ale sale. înţelegerea acestui cîmp ca „paradigmă" îi neglijează aşadar diferenţial itatea Or, recursul la semiotică pentru a ilustra spaţialitatea discursului procedează la o reducţie de acelaşi fel. M. Collot ne propune să considerăm deopotrivă, ca „orizont" intern al discursului, „seinele contextuale" manifestate efectiv în enunţ şi conotaţiile decurgînd din contextul operei. Tot aşa, el acordă o valoare identică de orizont relaţiilor de sens contextuale *in praesentia* şi relaţiilor asociative *in absentia.* Astfel e postulată o continuitate între procesele semiotice denotative şi conotative. în spiritul semioticii, conotaţiile sînt considerate omogene denotaţiilor pentru că, asemeni lor, sînt virtual analizabile în unităţi semice. Or, ceea ce se pierde în această omologare e chiar figuralitatea, adică acest clivaj mişcător al enunţului în reprezentări semantice imediate şi reprezentări prospective, care îi asigură „profunzimea". Dar cele două categorii nu au nici aceleaşi proprietăţi fenomenologice, nici chiar acelaşi statut logic, nici aceeaşi valoare interlocutorie. De

altminteri, a rezerva polisemiei (prin excelenţă cea a „discursului poetic") spaţialitatea sensului înseamnă tot a o situa la marginea discursului. Or, dacă spaţialitatea există, trebuie ca ea să fie a *oricărui* discurs şi nu numai a numitor utilizări ale acestuia. Trebuie să îi recunoaştem focarul dincoace de semiotic, în forma elementară a dis-cursivităţii, şi în consecinţă să distingem niveluri de figuralitate, o „spaţialitate" complexă care se desfăşoară din însăşi inima discursului, printr-un ansamblu de linii de ruptură.

De la spaţiu Ia cîmp tensional

Să reconsiderăm acum diferitele teorii avute în vedere cu referire la natura formei ce angajează

procesul figurai. I-am urmat, mai întîi, pe filosofii care ne-o prezentau drept o irupere a „sensibilului" în discurs. Dar am văzut că o atare concepţie smulge semnul valorii sale lingvistice, abstrage figura din orice discursivitate şi angajează „sensibilul" într-o reprezentativitate naturală problematică. Apoi, am abordat succesiv două teze ce postulau figura ca emergenţă a unei „spaţialităţi" a discursului. La Genette, „spaţiul" provine dintr-o dedublare a operaţiilor lingvistice de selecţie şi combinaţie în sînul discursivului. Dar „spaţiul" astfel produs rămîne abstract, neorientat, profund anti-discursiv. La M. Collot, „spaţiul" care serveşte drept comparant figuralităţii este, într-adevăr, unul de natură fenomenologică, dar proprietăţile lui esenţiale nu se regăsesc în descrierea discursului. Şi, de altminteri, acest „spaţiu" se mărgineşte la polisemie. „Structura de orizont" păstrează şi ea o valoare analogică fecundă. Ea ne conduce mult mai aproape de forma figuralului. Cu toate acestea, paradoxal, ea e cea care poate cel mai bine să ne elibereze de orice metaforicitate „spaţială". Pentru că valoarea sa descriptivă rezidă mai puţin în spaţialitatea în care se poate ilustra, cît în diferenţialitatea care o întemeiază. Esenţialul

„structurii de orizont" nu ţine el, oare, de o diferenţă internă care destinde acelaşi tot relaţionîndu-i aspectele, într-o ordine fie perceptivă, fie transcendentală? Nu putem tot atît de bine să ni-l imaginăm la lucru în percepţia acustică sau în intuiţia temporalităţii? Să încercăm deci să sesizăm forma figuralităţii dincoace chiar de orice plasticitate definită într-o regiune sensibilă. Să o concepem, de pildă, ca pe un „cîmp tensional". Să postulăm *căfiguralul nu decurge din forme eterogene discursului (precum „sensibilul" sau „spaţiul"), ci că, mai degrabă, fondul diferenţial urcă în el şi vine să tulbure relaţiile propriu-zis lingvistice ale enunţului.*

1. Fondul diferenţial

Cum să descriem, cu toate acestea, fondul diferenţial fără a-l denatura, dat fiind că el e redus tocmai de trecerea sa în reprezentarea lingvistică? Şi chiar înainte de asta, cum să gîndim acest „fond", care nu are nimic dintr-un „plan" dublînd „dindărăt" planul reprezentării lingvistice, în schimb este el însuşi diferenţă în act? Şi ce este o diferenţă în ordinea discursivă? Despre diferenţă în general, Deleuze spune: „...în loc de un lucru care se distinge de alt lucru, să ne imaginăm ceva care se distinge - şi totuşi *lucrul de care* se distinge nu se distinge de acel ceva"[1]. Şi evocă fulgerul care se distinge de cerul întunecat, „dar trebuie să-l tîrască după el" - sau fondul care urcă la suprafaţă, „dar continuînd să rămînă fond". Diferenţa este distensie, dar nu separare. Ea este această forţă negativă care îndepărtează fără a rupe, astfel încît nu poate fi parcursă decît ca o continuitate crudă şi ireversibilă. Distensie, îndepărtare, ea se află la originea oricărui spaţiu fără a fi ea însăşi spaţială, căci, în extensie, se pierde. Şi, la fel, ea se află la

[1] G. Deleuze. *Diferenţă şi repetiţie,* traducere de T. Saulea. Bucureşti. 1995. p. 53.

originea oricărei opoziţii, fără a fi ea însăşi opoziţională. „Ca să se contureze opoziţii de forţe sau limitări de forme", mai spune Deleuze, „e nevoie mai întîi de un element real mai profund ce se defineşte şi se determină ca o multitudine informală şi potenţială. Opoziţiile sînt tăiate grosolan dintr-un mediu fin de perspective încălecate, de distanţe, de divergenţe şi de disparităţi comunicante, de potenţiale şi de intensităţi eterogene..." (p. 84).

Or, aceasta revine la a descrie destul de exact cîmpul eveni-menţial pe care îl constituie o „circumstanţă" de discurs. în motivaţia rostirii există o compoziţie de forţe disparate şi pe care nu am şti să le ierarhizăm sau să le cronologizăm: pregnanţa unei stări a lumii vine să reîntîlnească o dorinţă care este, deopotrivă, dorinţă de formă şi de reprezentare, un subiect al enunţării se descoperă îndepărtat de sine (şi îndepărtarea aceasta e chiar locul lui, al subiectului!) în efortul de a atrage un altul în sfera sa reprezentativă. Trebuie să luăm în serios „circumstanţa", întreţeserea de locuri, de forţe şi de impulsuri pe care o constituie şi din care porneşte discursul, fără a putea vreodată să o articuleze fără rest. „Rostirea de circumstanţă" nu face nimic altceva decît să-i măsoare o clipă pluralitatea

eterogenă (demnitate a propunerii, elevaţie a destinatarilor, forţă de ivire a evenimentului, dorinţă de formă, voinţă de a convinge) şi să o rezolve într-o figură refractantă care va insista- de-a lungul întregului discurs fără a se reduce vreodată la reprezentările sale. Cînd Ponge evocă o „erotică" malherbiană, el face aluzie la acest joc de forţe. Rostirea lui Malherbe pune în scenă nu o dorinţă, ci rezoluţia figurală a unei jerbe de atracţii, de recăderi şi de depăşiri pasionale, precum: violenţa dorinţei sale de posesiune erotică, bucuria de a-i exhiba obiectul înaintea altuia, ambiţia formei frumoase unde exhibiţia respectivă se va reprezenta, cucerirea puterii pe care o aşteaptă de la această stăpînire formală, dar şi, mai intim, smulgerea din sine constituită de orice gest demonstrativ, pierderea obiectului deja cuprinsă în apariţia sa şi agravată de mişcarea rostirii, nerăbdarea şi curajul de a spune, cu toate acestea, mai presus de respectiva pierdere...

astfel încît intră în „circumstanţă" şi efectele rostirii care îi răspunde. „Circumstanţa" este ireductibilă. Nimeni nu ar şti sa-i desemneze focarul, pentru că ea nu este încă decît un cîmp de forţe şi de contraste divergente. Şi a o reduce la un protocol de transmisie între un emiţător şi un receptor - ca şi a postula că existenţa genurilor discursive sau a jocurilor de limbaj *deja disponibile* în lume este de-ajuns spre a justifica emergenţa de fapt a rostirii - nu e decît o reţetă derizorie. Cu adevărat, dacă e clar că rostirea nu poate apărea într-un eter imaterial, dacă e adevărat că are nevoie de o lume • de obiecte, de genuri discursive, de subiecte vorbitoare, de competenţe logice - nici una dintre componentele „circumstanţei" nu e de-ajuns pentru a explica, mecanic, ivirea *cutării* rostiri care dă seamă de ea. între totalitatea disparată a „circumstanţei" şi transpunerea sa figurală se produc, în acelaşi timp, o atracţie, o contestare, o renunţare, o perturbare, o relansare...

Astfel, evenimentul deschis de „circumstanţă" nu se reîn-chide o dată cu rostirea care o spune. Această rostire îi refractă totodată liniile dominante şi îi relansează forţa de irupere într-un mod pe care „circumstanţa" nu îl lăsa să se întrevadă (dar care se întoarce la ea re-prezentînd-o). Rostirea propagă evenimentul în elementul său propriu care este cel al formei spunerii. Şi dacă o asemenea străpungere *(frayage)* este posibilă, e fiindcă „rostire" şi „circumstanţă" se împărtăşesc de la o aceeaşi lume de particularităţi concrete, de singularităţi dinamice. Rostirea nu constituie mai puţin un cîmp diferenţial decît o face circumstanţa însăşi. Formele lingvistice se ivesc dintr-un fond diferenţial din care sînt prelevate, iar contururile enunţului realizat redeschid un nou spaţiu de diferenţe. *Ceea ce încercăm să surprindem aici sub numele de „figurai" nu e altceva decît trecerea diferenţei în cîmpul opoziţional lingvistic, ca răspuns la o „circumstanţă" a discursului.* Pentru a-i sesiza mai bine efectul, să plecăm din nou de la distincţia (determinantă pentru o lingvistică modernă) între „opoziţie" şi „diferenţă".

2. „Opoziţie" şi „diferenţă"

Să o abordăm aşa cum o înţelege Robert Godel, plecînd de la notele *Cursului* lui F. Saussure[1]. O limbă e alcătuită numai din „diferenţe", adică din raporturi de non-coincidenţă; dar, în măsura în care diferenţele se condiţionează reciproc prin corespondenţa unei diferenţe a ideii cu o diferenţă a semnului, ele acced la o anumită valoare pozitivă care le instituie ca „opoziţii": „Diferenţa, în sine, este într-adevăr un caracter negativ: dacă *a* e diferit de *b,* aceasta revine la a spune pur şi simplu că *a* nu e *b,* oricare ar fi gradul de non-coincidenţă; dar din clipa cînd există un alt raport între *a* şi *b,* cei doi sînt membri ai aceluiaşi sistem şi diferenţa devine opoziţie" (p. 197). „Opoziţia" se distinge, aşadar, dublu de „diferenţă": prin aceea că angrenează două ordini de non-coincidenţă una asupra alteia, şi prin aceea că stabileşte raporturi reglate între termenii săi.

Vedem, deci, că limba nu încetează să facă „opoziţii" cu ajutorul „diferenţei", adică să transforme în relaţii opoziţionale calităţi contrastive, asociindu-le unor variaţii reprezentative şi fixîndu-le distanţele *(ecarts).* Constituirea sistemului fonologie plecînd de la datele fonetice oferă ilustrarea cea mai clară: valori acustice infinit modulabile, precum „sonoritatea", „continuitatea", „tensiunea" etc, se transformă în „trăsături distinctive" de îndată ce intră în perechi de opoziţii („surd'7„sonor", „continuu"/„discontinuu", „accentuat'7„neaccentuat") care le conferă un randament distinctiv regulat. „Diferenţă" şi „opoziţie" sînt, deopotrivă, necesar legate şi mutual exclusive. Nu se pot concepe „opoziţii" care să nu coincidă de fapt cu caractere diferenţiale: astfel „opoziţia" surd/sonor, [p]/[b]

acoperă o diferenţă de zgomot şi nu ar putea să apară în afara acesteia; dar de îndată ce există „opoziţia", această „diferenţă" nu mai e percepută pentru ea însăşi, ci se volatilizează în sesizarea unei
' *Les sources manuscrites du Cours de linguistique generale,* Societe des publications romanes et **franţaises.** Droz et Minard. 1957.

diferenţe invariabile definite de sistemul lingvistic între două poziţii. Toate nuanţele de zgomot în realizarea lui [p] sau a lui [b] sînt neglijate în profitul unei identificări polare a unuia sau a celuilalt. Cum subliniază, în legătură cu aceasta, J.-F. Lyotard în *Discours, figures:* „Sistemul însuşi e cel ce maschează diferenţele, pentru că introduce termenii în raporturi şi astfel non-coinci-denţa pură e limitată şi reglată prin distanţe invariabile"[1].

Cu toate acestea, Saussure-Godel nu spun absolut nimic despre destinul diferenţei în rostire. Căci, dacă e adevărat că limba face opoziţii cu ajutorul diferenţelor, rostirea, dinspre partea sa, nu încetează să reintroducă diferenţa în opoziţie, într-adevăr, de îndată ce limba *se realizează* într-un enunţ ca versul lui Malherbe, ea se „falsifică". Adică, ea angajează - în combinaţia unităţilor sale opozitive - o franjă de valori diferenţiale ireductibile la sistem. Un enunţ e lung sau scurt, marcat de o anumită schemă internaţională, de o anumită distribuţie fonetică sau lexicală... Are o formă, „oricare ar fi ea", care excedează trăsăturile formale strict necesare identificării unităţilor lingvistice. Astfel încît figuralitatea nu poate fi rezervată, în ciuda celor sugerate de J.-F. Lyotard, enunţului transgresiv, acţionat de o „descărcare provenind dintr-o altă ordine" (p. 146), care ar avea singur acest privilegiu. într-un fel sau altul, orice discurs, prin greutatea sa de realitate mundană, redeschide un joc de diferenţe care vine să încurce claritatea relaţiilor lingvistice. Desigur că aceste diferenţe sînt împinse în fundal de către identificarea obnubilantă a formelor lingvistice, totuşi ele nu sînt absolut excluse din spaţiul discursiv. Cea mai mică nelinişte cu privire la ceea ce „spune" discursul ne readuce la interogarea lor. Iar această nelinişte nu se naşte doar din echivoc, ci, mai general, din grija care ne-a făcut să ascultăm rostirea şi care cere acestei ascultări mai mult decît reprezentarea semantică în chip de traducere imediată: dincolo de ea, trebuie

[1] Klincksieck. Paris, 1971. p. 142.

să auzim ceea ce forma sa particulară, care ne afectează, are să ne propună ca sens viitor *(a venir).*

3. Momente diferenţiale, tipuri de figuralitate

în figuralitatea enunţului se contractă mai multe momente diferenţiale, cărora li se poate reconstitui logic înlănţuirea, deşi sînt indisociabile în inscripţia lor materială. Astfel că existenţa lor nu are alt statut decît acela al unei reconstrucţii *a posteriori.*

Primul moment rezultă dintr-o rezonanţă între „circumstanţa" şi forma generală a enunţului. Apariţiei, în „circumstanţă", a noului pe fundalul deja cunoscutului, *figuralitatea enunţiativă* îi răspunde printr-un marcaj diferenţial al versanţilor enunţului, care constituie resortul oricărei deschideri discursive - adică al oricărei relaţii reprezentative. Marcajul acesta constă, cel puţin, într-o diferenţiere intonaţională, poziţională, ritmică, a părţilor enunţului („tema" şi „rema", în termenii analizei discursului, sau „protază" şi „apodoză", în vocabularul tradiţiei retorice[1]). Dar

[1] Aceşti termeni cunosc o utilizare destul de fluctuantă în tradiţia retorică şi nu se aplică originar în descrierea „perioadei". în *Retorica* lui Aristotel. „protaza" desemnează premisele silogismului (cf. de ex. *Ret.* I, 2, 1358al7), termenul are deci un sens argumentativ şi logic. Cînd Aristotel ajunge la analiza perioadei (III. 9), nu mai e vorba decît despre „membri" *(kâlon),* iar în perioada cu doi **membri*** aceştia nu se disting unul de celălalt prin nici un nume specific. Aceşti termeni nu apar nici la Cicero, nici la Quintilian, în analizele stilului periodic. în epoca clasică, termenul „protază" pare să primească o dublă extensiune, literară şi gramaticală. Astfel, Corneille desemnează prin acest cuvînt expoziţiunea subiectului unei piese şi vorbeşte în consecinţă de personaje protastice *(Premier discours).* Gramaticienii moderni ai limbilor moarte, dinspre partea lor. se folosesc de perechea „protază" şi ..apodoză" pentru a opune, într-o perioadă condiţională, propoziţia condiţională („protază") propoziţiei principale („apodoză"). (Cf. de ex. L. Laurand şi A. Lauras. *Manuel des e'tudes grecques et latines.* III, Picard, Paris, 1963. p. 580). Cît despre stilisticieni, ei utilizează aceiaşi termeni pentru a desemna în frază contururile intonaţionale: ascendent („protază") şi respectiv descendent

această diferenţiere poate să se nuanţeze la nesfîrşit, să îşi propage efectele la toate nivelurile (fonetic, ritmic, sintactic, tro-pologic) şi să se multiplice, aşa cum ne-a demonstrat-o analiza figurală a versului lui Malherbe. Am văzut cum un joc de disimetrii minime dădea formă unei duble aprehensiuni

contrastive a obiectului iubirii, suprins deopotrivă ca plin de sine şi căzut în propria-i aparenţă.
Figuralitatea enunţiativă, în măsura în care deschide posibilitatea enunţului pornind de la repercusiunea unei diferenţe primare, îl configurează pe acesta, în mod necesar, în întregime. Cu toate acestea, e departe de a fi întotdeauna manifestă: ea este, de fapt, acoperită de articulaţii sintactice care convertesc denivelările diferenţiale în dependenţe logice. Aşa încît ea nu apare decît în anumite puncte de atingere între cele două ordini: astfel era, în versul lui Malherbe, decalajul între cezură şi coordonare, trădînd insistenţa diferenţei.
Al doilea moment diferenţial, sub forma unei *figuralităţi retorice,* este produs de un calcul interlocutoriu. De astă dată, diferenţa este transpusă într-un joc de abateri reglate (figurile retorice propriu-zise). Ea este, de asemenea, proiectată în spaţiul interlocutoriu, fiindcă celuilalt îi revine munca de a restitui, potrivit unor proceduri de inferenţă convenite, o reprezentare semantică acceptabilă pentru elementele lingvistice diferenţiate. Aşa se reproduce, în receptarea enunţului, o tensiune către reprezentare analogă aceleia care animase enunţarea - e ceea ce se petrece în tropii propuşi de versul lui Malherbe, şi care fac din „balsam" şi „roze" suporturi ale evocării. Această figuralitate este contemporană cu enunţul: numai descifrarea ei va permite completarea reprezentării acestuia. Ea e totodată locală, prin
(„apodoză") (Cf. de ex. Y. Le Hir, *Rhetorique el stylistique de la Pleiade au Panwsse,* P.U.F.. Paris. 1960, p. 98; M. Cressot. *Le stvle et ses teclmiques.* P.U.F., Paris, 1980, p. 279: sau B. Dupriez, *Gradus.* U.G.E. 10/18, Paris, 1984, articolul „perioadă"). Această fluctuaţie semantică nu este, cu toate acestea, o derivă: ea semnifică efortul de a sesiza o diferenţialirate primară a enunţului (.,deschidere"7..închidere"') care se realizează simultan pe un triplu plan logic, gramatical, interlocutoriu.

aceea că se focalizează doar asupra unei părţi a enunţului (chiar dacă reperajul său angajează în mod necesar întregul enunţ).
Un al treilea moment diferenţial, care decurge din realizarea limbii în rostire, face loc unei *figuralităţi discursive.* Căci, de îndată ce un enunţ capătă o consistenţă reală, el circumscrie un cîmp virtual de raporturi aleatorii: atracţii sau contraste fonetice, schiţe ritmice, încrucişări de omonimii, înlănţuiri de reprezentări. Nici specific locală, nici specific globală, figuralitatea discursivă purcede dintr-o întoarcere asupra formelor discursului, „oricare ar fi ele". Ea constituie, de asemenea, resursa inepuizabilă a oricărei inovaţii figurale - chiar acolo unde orice miză explicit retorică a dispărut. Ea se distinge de figuralitatea enunţiativă prin caracterul său secundar (trebuie ca o formă a enunţului să fie reconsiderată pentru ca ea să apară), iar de figuralitatea retorică prin dereglarea sa (figurile pe care le desenează nu au obligatoriu o formă marcată). Dat fiind că decurge din jocul anarhic al formelor în enunţul realizat, ea riscă să fie gratuită: ricoşee fonetice, jocuri de cuvinte „nesemnificative" sau neizbutite, analogii vide... Un ansamblu de figuri-simulacre pot astfel traversa enunţul, amestecînd răspunsul şi „circumstanţa", derutînd interpretarea. Cu toate acestea, pentru că o figură, oricît de singulară, este o propunere formală, ea are o forţă de redescriere şi nimic nu o împiedică să-şi afle motivaţia pe parcurs sau să îşi întrupeze „circumstanţa" după ce a trecut de ea. Fie, în versul lui Malherbe, chiasmul acesta fonetic imperfect „roses dehors" ([Ro] / [oR]): aparent lipsit de pertinenţă, invocat artificial de căutarea, în cel de-al doilea emistih, a unui joc fonetic răspunzînd aliteraţiei celui dintîi *(„baume"/„bouche"),* el este cu toate acestea susceptibil de a se alătura „circumstanţei", mergînd pînă la a figura, printr-o simetrie a literelor, extrover-tirea bruscă a „rozelor", răsturnarea înăuntrului către în afară pe care ele o împlinesc...
Ceea ce distinge aceste diverse stadii ale figuralităţii este, aşadar, mai puţin forma lor obiectivă, cît momentul fenome-

nologic în care le situăm. *Figuralitatea enunţiativă,* fondatoare, este resimţită întotdeauna ca anterioară enunţului. *Figuralitatea retorică* îi este simultană, pentru că de recunoaşterea ei depinde constituirea enunţului dincolo de lacunele sale. *Figuralitatea discursivă* se întoarce asupra formei închise deja a enunţului şi îi relansează jocul diferenţial. Cu toate acestea, ele se înscriu în aceleaşi spaţii. Astfel, cei doi tropi malherbieni „baume"/„roses" ţin indiscutabil de un codaj retoric, de o specie destul de convenţională chiar. Dar contrastul singular/plural între ei trimite la o ruptură „primară" în aprehensiunea frumuseţii feminine. Iar ecoul vocalelor [o], contrastul dintre consoana ocluzivă [b] şi cea vibrantă [R], în „baume" şi „roses", constituie mai degrabă o sursă a relansării figurale.

4. Efecte estetice, efecte semantice

Trecerea diferenţei în cîmpul opozitiv lingvistic produce, în ultimă instanţă, efecte de sens a căror tratare ţine de o semiotică, de o semantică sau de o pragmatică discursivă. Acolo unde unităţile opoziţionale se integrează regulat în discurs, conform unor niveluri de concatenare ierarhizate, diferenţele tratează sintagmele ca pe nişte ansambluri eterogene, confundă nivelurile lingvistice şi le destratifică. Ele leagă unităţi neintegrabile lingvistic, condensează valori semantice şi le angajează în raporturi analogice sau contrastive. Acolo unde unităţile lingvistice se presupune că primesc o reprezentare imediată, figurile apar ca punct de plecare al proceselor interpretative.
Dar obiectul nostru nu este descrierea tehnică a procedurilor interpretative. Ceea ce ne reţine este dinamica declanşării lor. într-adevăr, ca destinatari ai discursului, nu pornim în căutarea reprezentării nici spontan, nici de bună voie; e vorba întotdeauna de a conjura ameninţarea unei crize a cărei miză e deopotrivă interlocutorie, lingvistică, referenţială: vom rupe o legătură, ne

vom pierde încrederea în limbă, vom rata realul care ni se desemnează? Dincoace, deci, de efectele sale de sens, figuralul a trebuit să ia forma unui ansamblu de provocări în vederea sensului, cărora li se poate da numele de „efecte estetice". Va trebui să înţelegem aceste „efecte estetice" nu ca pe nişte stimulări senzoriale, ci ca fiind formele de criză, tipurile de tensiune, pe care le impune discursul la receptarea enunţului[1]. Şi aici sînt necesare distincţii, potrivit stadiilor de figuralitate.
Figuralitatea enunţiativă deschide o tensiune de ordin dialo-gic, tensiune la care vulgata retorică face aluzie opunînd cei doi versanţi- ai perioadei, precum „protaza" *(propoziţia)* şi „apodo-za" *{restituţia* sau *darul întors).* Aceasta înseamnă a recunoaşte implicit, împreunate în unitatea enunţului, formele de „chemare" şi de „răspuns". „Protaza" unui enunţ este o întrebare reluată dintr-un altul, ea este rapelul unei nelinişti tematice comune, şi comunitatea acestui „loc comun" e cea care captează interesul interlocutorului, pînă la a-l face sa admită dezvoltarea originală adusă temei în „apodoză". Astfel, de la un capăt la altul al

[1] Utilizez aici „estetic" într-un sens sensibil diferit de cel propus de către H. R. Jauss *(Pour uhe esthetique de la re'ception,* Gallimard, Paris, 1978, p. 131). Pentru el, estetica desemnează desfătarea cu frumosul sub tripla sa formă de *poiesis* (unde, prin creaţie, omul face din lume opera sa proprie), *aisthesis* (unde se reînnoieşte percepţia lucrurilor amorţită de obişnuinţă) şi *catliarsis* (unde omul se degajează de lanţurile care îl leagă de interesele vieţii practice). Restrîngînd „efectele estetice" la nişte forme pre-semantice de solicitare în vederea sensului, sînt poate mai aproape de Wolfgang Iser *(L'Acte de lecture* (1976), Mardaga. Bruxelles, trad. 1985). Cu toate acestea. Iser distinge între un „pol artistic" şi „unul estetic": „Polul artistic se referă la textul produs de autor, în vreme ce polul estetic se raportează la concretizarea realizată de cititor" (p. 48). Şi. mai departe, adaugă: „Astfel, textul literar schiţează realizarea propriului sens. Calitatea sa estetică rezidă în această «structură de realizare», care nu poate li identică produsului pentru că numai participarea cititorului îi permite sensului să se constituie. în consecinţă, calitatea proprie textului literar se întemeiază pe puterea lui de a produce ceva ce el însuşi nu este" (p. 60). Dacă precizăm că această „structură de realizare" tine de dispozitivul de elipse al cărui purtător este discursul, miza estetică a textului va apărea ca jocul de tensiuni pe care el le activează pentru a provoca cititorul la construcţia sensului.

enunţului, oscilăm între o comunitate admisă şi o singularitate nouă, în acelaşi timp în care un sens suspendat îşi găseşte completitudinea. Tema comună este pusă în insuficienţa ei, iar insuficienţa e completată printr-o soluţie inedită. Aceasta, în forme mai mult sau mai puţin complexe: anticipate, întîrziate, suspendate, prescurtate, intermitente, multiplicate. Gestiunea acestor tensiuni constituie schema dinamică a frazei, sau chiar „frazajul" ei. Acest „frazaj" este însăşi forma solicitării adresate nouă în vederea sensului. Urmîndu-i desenul interpelativ, participăm la elaborarea sa, fie detaşaţi, liniştiţi, prin echilibrul tensiunilor, fie suspendaţi de dezechilibrele lor. Se poate ca reprezentarea semantică pe care o formăm atunci să şteargă în întregime această dinamică internă, să o reducă în întregime la nişte raporturi logice. Ea va subzista, cu toate acestea, prin puncte de „diferenţiere" precum cele pe care le-am relevat la Malherbe. Cel mai mic efort pentru a actualiza oral enunţul ne va readuce la ele. Şi chiar atunci cînd vom fi uitat tot sensul enunţului, va supravieţui în noi schema dinamică prin care ajunsesem la sens. în *figuralitatea retorică,* tensiunea este de natură mai degrabă interlocutorie decît dialogică: în loc să reia reprezentările altuia, locutorul îl aşază de la început pe celălalt în propriul său plan reprezentativ, somîndu-l să coopereze la evocarea ce îi este destinată. Discursul nu operează o deplasare, ci o aducţie. Solicitarea celuilalt e generată de o incompletitu-dine locală: în sînul unui enunţ literal, anumiţi termeni „improprii" sînt supuşi modalizării, adică intră în

aşteptarea reprezentărilor semantice. Ei deschid o lacună în continuitatea sensului, suscitînd un complement de elaborare reprezentativă. Restabilirea acestei continuităţi, potrivit unor proceduri comun admise, reuneşte astfel interlocutori care nu se îndepărtaseră cu adevărat unul de altul niciodată. în *figuralitatea discursivă,* în schimb, sînt dejucate toate contractele interlocutorii. Figuralitatea se prezintă ca fiind fără adresă. Dacă ea, cu toate acestea, induce o anumită tensiune în receptarea discursului, o face în mod excesiv. Chiar atunci cînd enunţul pare a-şi fi găsit împlinirea, el e traversat de diferenţe care duc la dezbinarea aceluiaşi sau apropie cele ce sînt distincte. Există un surplus de

raporturi diferenţiale asupra relaţiilor lingvistice. Orice relaţie diferenţială avînd ca revers o desfacere a unei legături lingvistice, două moduri de „acomodare" asupra enunţului (care sînt totodată două moduri de accedere la sens) intră în concurenţă. Imediatităţii reprezentative a enunţului i se opune liberul joc al relaţiilor sale aleatorii, virtual infinit în prelungirile sale interpretative.

Astfel că figuralul nu poate exista în afara esenţei discursivului, în măsura în care acesta din urmă este locul unei deplasări în act şi a deschiderii unui nou drum reprezentativ. Figuralul este urma acestei mişcări a spunerii în inima, a ceea ce este spus -mişcare relansată în fiecare etapă a vorbirii (originea sa enunţiativă, faza sa de calcul interlocutoriu, momentul său.de reînnoire formală). Figuralul ne reconduce la *motivul* discursivului, îi marchează iruperea pînă în structurile lingvistice în aparenţă cele mai împlinite. El mărturiseşte despre faptul că o rostire nu e niciodată o simplă instrumentare a unui cod, că nu e niciodată o simplă înlănţuire de reprezentări deja disponibile. „Realizînd" limba, rostirea o „pune în act" în figuralitate. Răspunzînd unui eveniment al lumii, ea se desfăşoară, totodată, ca un eveniment al lumii.

III
ROSTIRE „ORIGINARĂ" ŞI FIGURALITATE

Să ne întoarcem la figuralitatea enunţiativă, ca fiind cea mai enigmatică şi mai profundă dintre modalităţile figurale. Ca deschidere a unei diferenţe „primare" în care se desfăşoară rostirea, ea este ireductibilă la o producţie punctuală de efecte de sens. Ea dă seamă de enunţuri ca diferenţiere globală (intonaţională, poziţională, ritmică etc). Dar, cu toate acestea, nu e străină de localitatea „figurilor". Mai mult, ea ne lămureşte procesul acestora. Fiecare figură, de fapt, ne readuce în momentul mitic al unei întemeieri simultane a limbii şi a rostirii şi ni-l reprezintă. Căci numai dacă ne întoarcem în punctul în care forma limbii „a trebuit" să se prezinte în incertitudinea unui început absolut, putem relua pactul lingvistic şi îl putem confrunta cu inovaţia figurală. Atunci numai o formă nouă de discurs poate primi *putere* de lege, poate *avea valoare* de formă virtuală a limbii. Atunci se reîncrucişează, într-un singur moment „originar", viitorul şi întemeierea limbii.

Figuralul ne dă, astfel, posibilitatea de a accede la o experienţă „originară", indefinit deschisă tocmai pentru că originea e cea care ne lipseşte în chip absolut. Nu numai că originea ne este de neconceput din punct de vedere istoric, dar, din punct de vedere fenomenologic, ea ne este mereu sustrasă, atît în învăţarea, cît şi în exerciţiul discursului. într-adevăr, pentru fiecare, limba a fost mai degrabă „primită" decît „întîlnită". De la început completă şi legitimă în formele sale, ea ne-a aservit propriei legi, fără a ne lăsa vreodată să ghicim pe ce anume se întemeia această lege, fără a ne permite să accedem la misterul instituirii sale şi, *afortiori,* fără a ne face să participăm la el. La fel, întotdeauna cînd trebuie să ne asumăm un rol pe scena discursului, dialogul *(entreîien)* discursiv e început deja *Faptul*

vorbirii, distribuţia locurilor interlocutorii, formele schimbului sînt deja date, fără ca ceva să dovedească, pentru subiectul rostitor ce sîntem, *posibilitatea* acestora; fără ca vreo experienţă să vină spre a autentifica participarea noastră la actualitatea lor. în chip necesar implicată de către discurs, originea se vede mereu ştearsă de acesta. Şi ori de cîte ori rostim un cuvînt „deja rostit", adică reglat şi convenţional, ni se pare că noi înşine contribuim la această ştergere, că îngroşăm enigma începutului şi devenim complicii unei rechiziţii secrete. Avem, cu toate acestea, acces la respectiva origine în toate momentele de tulburare a discursului. Orice incertitudine şi orice efort verbal ne readuc la ea. De îndată ce un eveniment discursiv, în ezitarea sa, clatină contururile reprezentărilor noastre, ne vedem

readuşi la întemeierea limbii: în figurai, îi percepem un fel de ecou atenuat, regăsim actualitatea care *trebuie* că a prezidat la inventarea sa. Originea ce ne lipseşte ni se pare aici reluată la nesfîrşit Şi de fiecare dată se rejoacă şi angajarea noastră subiectivă în rostire. Pentru că - neîndoios - nici un discurs nu ar putea să se facă auzit de către noi dacă nu ar relansa, în fiecare din ocurenţele sale, „prima" noastră ancorare în semne, lovitura dublă prin care ne-am desprins ca subiecţi într-o naştere a limbii. Dar, cu toate acestea, despre o asemenea experienţă, dacă am vrea să o aprofundam, unde vom afla mărturie? Aici nu ne sînt de vreun ajutor nici lingviştii, nici retoricienii. Şi unii şi ceilalţi sînt solidari în a evacua din analiza lor orice perspectivă „originară". Cei dintîi obiectivează structuri (sau, mai recent, „utilizări") ale discursurilor care, în pura sincronie în care ei se situează, ignoră orice schimbare de formă. Ceilalţi, deşi pleacă de la o definiţie fenomenologică a obiectului lor (este figură ceea ce produce sentimentul abaterii), reduc repede acest criteriu şi obiectivează la rîndu-le formele figurilor, constituind o „gramatică" a abaterilor care vine să dubleze gramatica normelor. Astfel, ştiinţa unora, ca şi a celorlalţi imobilizează formele într-un imaterial prezent. Trebuie, aşadar, să căutăm în altă parte.

84

Rostirea singulară

în opera poetică, desigur, pentru că, fiind ea însăşi angajată într-o schiţare de forme, opera nu poate să ignore experienţa comună a rostirii, a cărei prelungire devine. Mai mult, ea este susceptibilă, printr-o întoarcere asupra respectivei experienţe, să îi exhibe evenimenţialitatea şi să stabilească această reprezentare ca proiect al său esenţial, chiar dezinteresîndu-se de mize istorice mai presante. Ne rămîne nouă, aşadar, să ascultăm cuvintele care îşi *pun în act,* în chip mai reflexiv decît altele, emergenţa în forme, şi care astfel se păstrează într-o lumină „originară". Trebuie să admitem, cu toate acestea, că acea cunoaştere pe care opera o are despre „origine" nu ne va fi niciodată oferită cu claritatea unei teorii: vom avea acces la ea doar printr-o figuraţie ce va trebui ea însăşi interpretată. Aşa încît nu va fi, poate, inutil să ne îndreptăm auzul către alte ecouri ale „originii", mai uşor de descifrat în imediat.

în această privinţă, reconstrucţiile mitice sau teoretice ale „originii" vorbirii au de ce să ni se pară interesante. Deşi nu vizează anume experienţa figuralităţii, ele dau cu toate acestea seamă de ea. într-adevăr, dacă evenimentul figurai îl reconduce în mod necesar pe fiecare la o imaginare a „originii", la rîndul lor, miturile despre originea limbii ne descriu o experienţă figurală, din care fiecare se poate adăpa la orice ivire a „noului" în rostire. A răspunde la întrebarea „Cum a început vorbirea?" nu înseamnă altceva decît a descrie cum reîncepe ea neîncetat şi a proiecta în timpul istoric (individual sau colectiv) un moment fenomenologic. Acolo unde i-am acuza de bună voie pe reconstructorii de „origini" că imaginează liber - şi gratuit -ceea ce nu pot în nici un caz să ştie, ei de fapt mărturisesc despre ceea ce experimentează cu adevărat în rostirea vie. Ei ne descriu formele primordiale ale figuralităţii şi felul cum subiectul se riscă şi se produce într-însele.

Nu ne vom mira aşadar că „rostirea dintîi" ne este mereu descrisă ca figurată. „Că limbajul dintîi *trebuie* să fi fost figurat",

Rostire „originară" şi figuralitate

85

anunţă Rousseau în *Eseul despre originea limbilor^,* acordînd acestei figuralităţi statutul ambiguu al unei ipoteze necesare şi al unei probabilităţi factuale. Cum originea este locul unui eveniment absolut primordial care justifică emergenţa rostirii (la Rousseau, „cea dintîi" întîlnire dintre doi sălbatici), expresia îi este în chip necesar improprie. Pentru că evenimentul nu poate fi încă măsurat, şi nici nu are lege, el nu poate fi recunoscut şi nici numit în chip adecvat. „Prima rostire" este mai întîi o efracţie fondatoare, răspunzînd unei iviri în real, şi manifestă această efracţie în acelaşi timp în care încearcă să numească obiectul ce irupe. în consecinţă, ea este de la început deplasată, numeşte foarte rău proprietatea obiectului, în schimb numeşte foarte bine efectul său de erriergenţă: sălbaticul lui Rousseau, datorită propriei spaime, îl vede ca pe un gigant şi îl numeşte ca atare, „gigant", pe cel ce nu îi este decît un *alter ego.* Nu-şi va da seama de eroare decît mai tîrziu, cînd repetiţia evenimentului va fi apropriat experienţa, dîndu-i o măsură comună (în cazul de faţă, demonstrînd identitatea dintre unul şi celălalt şi justificînd ca „proprie" utilizarea unui termen care îi desemnează în comun: „om"). Cu toate acestea, de efracţia şi deplasarea originară, care trebuie postulate pentru a explica începutul rostirii (atît la individ, cît şi la specie), Rousseau dă seamă conform modelului *secund* oferit de figurai, singurul cu adevărat accesibil nouă:

* Aceasta e şi perspectiva romantismului german. Astfel, A. W. Schlegel scrie „Lecţii despre artă şi literatură" (reluat în *L'absolu litte'raire,* Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, Seuil, Paris, 1978, p. 358): „Nu considerăm originea limbajului, în mod general, ca pe ceva ce trebuie situat într-un punct determinat în timp, ci în sensul în care limbajul nu începează de a se naşte, la fel cum facerea lumii se înnoieşte în orice clipă". Şi mai departe, A. W Schlegel vede în figuralitatea poetică simpla prelungire a unei „prime" prezentări lingvistice a lumii: „Se edifică aşadar în limbaj, dincolo de cea dintîi prezentare a lumii simţurilor, o a doua prezentare a intuiţiilor noastre non-sensibile, iar legătura dintre cele două este metafora. Figuralitatea, desemnarea prin comparaţie, intra deja, fără îndoială, în joc în cea dintîi din aceste sfere, dar numai aici se manifestă îri noi deplina conştiinţă a facultăţii de a simboliza, ditorită uzajului deliberat şi intenţional din care s-a format poezia propriu-zisă, piecînd de la elemente poetice ale limbajului original" (p. 363).

86

Rostirea singulară
Rostire „originară" şi figuralitate

87

acela - faţă cu evenimenţialitatea realului - al unei oscilaţii a ordinii *deja stabilite* a semnelor...

Să încercăm, aşadar, să lămurim, unul prin celălalt, cele două tipuri de cunoaştere indirectă despre „origine", cel poetic şi cel teoretico-mitic. Să plecăm de la acesta din urmă, care ne va furniza elemente pentru o analiză a rostirii „originare". Voi recurge aici la observaţia asupra jocului lui *fort-da,* raportată de Freud în *Dincolo de principiul plăcerii.* Desigur, nicăieri autorul nu îşi prezintă expunerea ca pe un mit al originii rostirii: cu toate acestea, aşa a fost ea înţeleasă de către comentatorii moderni, ce nu se puteau resemna să vadă într-însa doar o analiză de caz ori un model teoretic. Aici ca şi aiurea, „autorii" mitului sînt parţial destinatarii săi, precum cel ce îl vede ca „exemplu de sim-bolizare primordială"[1] ori cel ce îl citeşte ca „argument legendar"[2]. Comentată neîncetat în ultimii ani, povestirea lui Freud ţine, pentru noi, locul *Eseului despre originea limbilor.* Nemaiîndrăznind să închipuim „naiv", în planul speciei, invenţia rostirii, o reapropriem în planul istoriei individuale, proiectînd asupra ei aceeaşi experienţă figurală.

Reamintesc descrierea dată de către Freud jocului unui copil de 18 luni (care nu este altul decît nepotul său Ernst)[3]: „Acest brav copil avea totuşi, din cînd în cînd, obiceiul deranjant de a arunca toate lucrurile mici care îi cădeau în mînă într-un colţ al camerei sau sub sub pat etc, astfel încît căutarea de către noi toţi a respectivei jucării era adesea o treabă nu prea uşoară. în atari momente, cu o expresie de interes şi satisfacţie, el scotea un o-o-o-o prelung şi puternic, care, după judecata comună a mamei

J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psvchanalyse,* Seuil. Paris, 1973. p. 216.

2 J. Derrida. *La carte poştale,* Flammarion, Paris, 1980. p. 319.

■* Traducerea Jankelevitch, în *Essais de psychanalyse,* Payot, 1970, pp. 16-17. .(Traducerea românească G. Purdea şi V. Dem. Zamfirescu. în S. Freud, *Dincolo de principiul plăcerii,* Ed. Jurnalul Literar, Bucureşti, 1992. pp. 23-24.)

sale şi a observatorului, nu era o interjecţie, ci cuvîntul *Fort* (departe)". Acestui prim stadiu al jocului îi urmează curînd un al doilea, mai elaborat, şi al cărui sens îi apare lui Freud în raport direct cu absenţele mamei: „Copilul avea un mosor de lemn, pe care era înfăşurată o sfoară; niciodată nu i-a trecut prin cap, de pildă, să tragă după el pe duşumea mosorul, adică să se joace cu el «de-a maşinuţa»; ci, cu multă îndemînare, arunca mosorul ţinut de sfoară peste marginea pătuţului său acoperit cu o perdea, unde acesta dispărea. în acel moment el scotea semnificativul o-o-o-o, pentru ca apoi, trăgînd din nou de sfoară pînă ce reuşea să scoată mosorul din pat, să salute reapariţia acestuia, de data asta, cu un *Da!* vesel (Iată!). Aşadar jocul complet consta din apariţie şi dispariţie, noi observînd de cele mai multe ori doar primul act, întrucît era repetat neîncetat ca joc, deşi era evident că cel de-al doilea îi procura băieţelului cea mai mare plăcere". Dincolo de *fort-da,* micul Ernst descoperă o versiune mai radicală a jocului său: să dispară el însuşi dintr-o oglindă, aplecîn-du-se dedesubtul ei. Rostirea nu e cu totul absentă din această experienţă, deoarece copilul îşi semnalează după aceea realizarea, atrăgînd atenta mamei cu exclamaţia „Bebe o-o-o-o" *(ibid.).*

Analiza freudiană a jocului se înscrie, cum se ştie, în cadrul unei reflecţii mult mai vaste asupra automatismului de repetiţie[1].

[1] Să reţinem cîteva puncte esenţiale din comentariile suscitate de diferitele acţiuni ale copilului. Freud emite mai întîi ipoteza că jocul reproduce cu ajutorul obiectelor scena dispariţiei şi reapariţiei mamei. Aceasta îl determină să se întrebe asupra motivelor repetiţiei (fie ea şi simbolică) a unui eveniment dureros. Două ipoteze sînt luate succesiv în considerare. Potrivit celei dintîi, întreagă plăcerea jocului ar consta dintr-o stăpînire simbolică a plecării mamei: cea care îl supune dureroasei sale absenţe poate fi făcută să dispară după plac, iată o transformare în activitate a pasivităţii suferite, grăbind anticiparea întoarcerii, totodată, adică sfîrşitul fericit al evenimentului. Dar Freud e conştient că o atare explicaţie nu dă seamă de repetiţia din jocul dintîi. unde plăcerea părea să culmineze în dispersie mai degrabă decît în întoarcere. Potrivit unei a doua ipoteze, **mosorul** o reprezintă tot pe mamă. dar respingerea

Rostirea singulară

Cît despre noi, trebuie să-l abordăm dintr-un unghi mult mai restrîns - de ordin (aproape) stilistic. Prin

ce anume această bîlbîială copilărească poate trece drept exemplară pentru figurai? Ce are ea în comun cu figurile sofisticate care fac eveniment în rostire? Şi ce ar putea să ne spună despre ele? A răspunde la asemenea întrebări înseamnă, poate, a schiţa deja o poetică a rostirii „originare".

Un teatru al rostirii

Să începem cu rezolvarea unei probleme de principiu. Nu există, oare, în faptul că copilul vorbeşte deja, un serios obstacol în a considera ca „originară" rostirea *\uifort-da1* Povestirea lui Freud este într-adevăr lipsită de echivocuri asupra acestui punct: „la vîrsta de un an şi jumătate abia pronunţa cîteva cuvinte inteligibile, iar în afara acestora mai emitea un anumit număr de sunete semnificative, care erau înţelese doar de cei din jurul său" (trad. rom. p. 23). Şi trebuie să admitem că *fort-da-vX* nu constituie cîtuşi de puţin un progres considerabil în raport cu aceste schiţe de enunţuri practicate de copil. Trebuie să recunoaştem aici o eroare de lectură, din partea acelora ce consideră *fort-da-al* ca un exemplu de „simbolizare primordială"? Sau trebuie să vedem, în afirmarea faptului că se află deja acolo ceva al cărui început trebuie explicat, marca - paradoxală - a tuturor povestirilor despre origini? Să distingem mai degrabă între început şi „origine". Povestirea lui Freud nu ne descrie rostirea empiric primordială a micului Ernst, din simplul motiv că ea nu a avut loc niciodată ca prag decisiv. Ca oricine, micul Ernst a

sa capătă semnificaţia unei răzbunări şi transformă o sursă de neplăcere indirectă (plecarea) într-un motiv de plăcere mult mai direct. Freud se abţine în cele din urmă să aleagă între cele două interpretări şi conchide asupra imposibilităţii de a gîndi un „dincolo de principiul plăcerii" cu ajutorul repetiţiei din jocul copilului. Nu-i aşa că toate explicaţiile pe care Freud şi le dă au drept efect readucerea repetiţiei la o economie a plăcerii cunoscută şi interzic astfel accesul la un „dincolo de principiul plăcerii"?

investit progresiv o lume de limbaj şi de interlocuţie deja constituită înainte de el. Dacă, cu toate acestea, *fort-da-\x* său apare ca o rostire „originară", este pentru că oferă ocazia unei întoarceri a rostirii asupra izvorului său - întoarcere prin care ea îşi surprinde punctul absolut de emergenţă şi se întemeiază astfel în considerarea unei limite, indefinit re-transgresată. Astfel, micul Ernst s-a emancipat dintr-o simplă funcţionalitate a utilizării semnelor. El a „inventat" reprezentativitatea pe care o practica deja şi, dintr-o „lovitură de arcuş", cum ar spune Rimbaud, a asistat la ecloziunea propriei gîndiri. Acest caracter teatral al rostirii „originare", care se deschide propriei sale contemplaţii, este evidenţiat suficient, în cazul lui *fort-da,* prin dispozitivul ludic în care se produce. Este un adevărat mic teatru al semnului, improvizat de copil în jocul său, cu această scenă trasată de marginea leagănului şi perdelele care dramatizează apariţia mosorului. Rostirea lui *fort-da* este, aşadar, originară prin caracterul ei reflexiv - dar ce reflectă ea, de fapt?

Pentru a răspunde, trebuie să detaliem termenii unei reflexivităţi interne jocului. Ceea ce îl face pe micul Ernst să „asiste" la propria rostire nu e doar efectul de punere în scenă al leagănului. Este un dispozitiv complex de trimiteri şi de desprinderi între: gestul expresiv (dus-întorsul firului de sfoară) şi lucrul reprezentativ (mosorul), pe de o parte, intonaţiile diferenţiale (o-ul prelungit şi Da-ul scurt) ale lui *fort-da* şi valorile opoziţionale ale celor două silabe, pe de altă parte.

Să luăm în considerare jocul global: mişcarea gestuală apare într-însul deopotrivă ca o dublare şi ca o condiţie de posibilitate a rostirii. Condiţie de posibilitate pentru că, prin aruncarea departe, el creează (deja în prima versiune a jocului) distanţa de la care plecînd nişte obiecte vor putea să fie reprezentate. Distanţă variabilă, graţie firului de rapel, şi care depăşeşte pericolul dublu al unei fuziuni fascinante cu obiectul prezent sau al unei căderi în vidul produs de absenţa acestuia.

Manipularea mosorului instrumentează această distanţă variabilă şi ilustrează noua libertate faţă de obiect pe care simbolizarea o oferă copilului. Gestul face deci perceptibile condiţiile de posibilitate ale rostirii, dar, în cazul dat, îi comentează şi conţinutul. într-adevăr, rostirea lui *fort-da* nu spune nimic altceva decît opoziţia dintre apropiat şi depărtat, iar această semnificaţie a enunţului e manifestată de deplasările mosorului în spaţiu. Desprinderea gestului (continuu în mişcarea sa, dar discontinuu în efectele sale vizibile) şi a rostirii (viu contrastată) iscă între ele un joc de trimiteri. Enunţul reflectă sensul gestului, arătîndu-ne astfel rostirea întoarsă către deschiderea, spaţialitatea nouă din care a ieşit[1].

în plan verbal, vom recunoaşte mai clar ceva din figurai, pentru că mişcarea expresivă întîlneşte exterioritatea limbii. Ceea ce rosteşte copilul (realmente articulat ca „o-o-o-o/Da!") trebuie într-adevăr înţeles, potrivit interpretării convergente a lui Freud şi a fiicei sale, nu ca o interjecţie întîmplătoare, ci ca schiţarea stîngace a cuvintelor germane *fort-da.* Prea puţin

[1] Neîndoios că putem merge mai departe în analiza gestualităţii lui *fort-da,* recunoscînd într-însa o reflexivitate internă analogă reflexivităţii externe ce leagă gestul şi cuvîntul. într-adevăr, această gestualitate se difractă în deschidere (gestul adînceşte un spaţiu de apariţie) şi în simbolizare (el instituie mosorul ca reprezentare a mamei). Or, aceste două feţe ale mişcării expresive se reflectă una pe cealaltă pînă la a se confunda. într-adevăr, valoarea reprezentativă a mosorului nu e autorizată de vreo convenţie apriorică, nici de vreun caracter natural. Ea este suspendată - aici, literalmente - de gestul fizic al reprezentării intermitente. Intermitenţa apariţiei sale este aceea care îl instituie ca simbol al prezenţei materne refuzate. O dată cu încetarea gestului, mosorul nu mai este decît un lucru inert la capătul firului său. Aceasta este, aşadar, puterea pe care şi-o descoperă copilul: puterea de a face un lucru să fie reprezentativ conjugîndu-l cu negaţia sa (faptul trebuie înţeles în dublu sens: mosorul capătă o valoare reprezentativă intrînd în opoziţie binară cu absenţa sa; el este reprezentativ pentru mania absentă, deci conjugă prezenţa şi absenţa mamei). Aceasta este, de asemenea, sarcina care-i revine a copilului pentru că, dacă întreaga semnificaţie purcede de la el. ea nici nu se susţine altminteri decît prin el. Pe planul gestualităţii. simbolul produs reflectă aşadar gestul ca sursă a valorii lui.

contează, de fapt, dacă copilul vizează o antiteză semantică primită sau dacă o reinventează constatînd randamentul opozitiv al unei variaţii de deschidere *[oIo.].* Pentru a accede la nivelul lingvistic, era de-ajuns ca el să se lase prins de această distincţie simultană a formelor fonetice şi a valorilor semantice, să repete acest exerciţiu, discriminator. Din acest punct de vedere, copilul lui *fort-da* enunţă mai puţin *o* distincţie lingvistică, cît o epifanie a distincţiei lingvistice înseşi. Repetînd-o, el nu face decît să depăşească din nou ruptura articulatorie în misterul său. Cu toate acestea, enunţul său este ireductibil la această *simplă* distincţie, pentru că îşi marchează diferenţial fiecare din termeni. într-adevăr, din punct de vedere articulatoriu, oul este întins pe patru timpi, iar articularea lui laxă şi constrictivă, intonaţia lui „monotonă" exprimă mimetic deschiderea nedefinită a depărtării, în timp ce *„Da!"*-ui recen-trează silaba într-un singur timp, o loveşte cu o ocluzivă sonoră şi o intonează „voios". Astfel că distincţia e prelevată dintr-un joc de diferenţe pe care nu le epuizează şi care, dincoace de ea, continuă să anime enunţarea.

Or, cel mai bine putem sesiza efectul acestei desprinderi *(decrochement)* dintre distincţie şi diferenţă în interiorul aceluiaşi enunţ cu ajutorul reflexivităţii generalizate a jocului, într-adevăr, tot aşa cum simbolismul mosorului e întors către gestul producător, articularea opozitivă retrimite la acest fond de diferenţe din care emerge - fără a se desprinde complet dintr-însul - şi care o face posibilă. Ea apare ca schematizare a contrastelor sensibile care subzistă dincolo de ea, dar pe care le converteşte în discriminare absolută. Un ansamblu de caractere sensibile (lax şi tensionat, lung şi scurt, monoton şi vesel) diferenţiază stilul celor două părţi ale enunţului, caractere susceptibile de modulaţii, de înlănţuiri continue, de variaţii de intensitate; dar - din punct de vedere lingvistic - o singură deschidere [D] —► [a] e de-ajuns pentru a transmuta înlănţuirea celor două părţi în opoziţie, şi aceasta cu atît mai sigur, cu cît

opoziţia fonetică întîlneşte o distincţie lexicală. La fel cum gestul era fascinat să constate că o mişcare continuă se putea transforma în dispariţie/apariţie a mosorului, rostirea descoperă că fasciculul de valori pe care îl emite articulează într-un punct o opoziţie ireductibilă. Copilul lui *fort-da,* în acelaşi timp în care spune ceva despre apropiat şi îndepărtat, rosteşte ruptura care îi permite să le gîndească. Enunţul „originar", aşa cum îl exemplifică *fort-da-n\,* instituie, aşadar, o reflexivitate care nu e propriu-zis nici aceea a conţinutului (nu există o reduplicare a enunţului - enunţul trimite mai degrabă la condiţiile sale de enunţare), nici aceea a codului (nu e vorba nici de a pune în evidenţă jocul opoziţiilor lingvistice ca şi cum ele ar fi deja constituite) -, ci una care atinge un aspect al enunţării: tăietura semiotică marcînd ivirea nivelului lingvistic. Ceea ce deschide teatrul acestei reflexivităţi este bătaia unei articulări duble, opozitive şi diferenţiale, „între" cele două articulări se instaurează un „joc" analog celui ce desparte gestul de rostire, făcîndu-le să se susţină reciproc. Tăietura este retraversată în ambele sensuri, într-un mod esenţial ezitant. Fără îndoială că enunţul „originar" ne readuce dincoace de articularea lui, la un fond de *qualia* sensibile a căror percepţie el ne-o restituie, dar manifestă totodată -plecînd de la acest fond - iruperea distinctivului. Gestul, intonaţia apar, aşadar, fiecare, ca un „celălalt" al distinctivului: ceea ce îl întemeiază, dincoace, şi ceea ce îl modulează, dincolo.

Dispozitivul expresiv (scenă/gest/rostire) întoarce astfel enunţul spre „marginea leagănului" numirii, limită insesizabilă şi, ca atare, mereu reluată. Orice rostire „originară" rejoacă în chiar inima enunţului său trecerea limitei care deschide posibilitatea acestui enunţ. Dacă „rostirea originară" n-ar fi decît un alt nume al figuralului, ar trebui, în fiecare figură, să auzim interminabilul *fort-da* bătînd opoziţia, modulînd diferenţa Figurile nu s-ar reduce la efectele lor de sens. Ele ar reflecta, pentru a ajunge aici, o trecere prin

„origine", adică prin punctul acela nodal în care se confundă şi se sfîşie elanul discursiv şi distincţia lingvistică într-o luptă nesfîrşită. Aceasta ar fi mişcarea obligatorie, cea a unei reîntoarceri la principiul rostirii, pentru ca accidentul local al unei figuri să facă să se întrevadă momentan în el puterea unei întemeieri lingvistice, pentru ca limba - dinspre partea ei - să rămînă deschisă evenimenţialităţii rostirii.

Nu putem, oare, într-adevăr recunoaşte în orice figură o bătaie pe pragul distinctivităţii? Uneori figura repune în discuţie distincţia semnificanţilor, subliniind toate analogiile care o pot cufunda din nou în indistinct. Discursul se apropie atunci cel mai mult de confuzie, acolo unde un continuum fonetico-semantic ar veni să îngroaşe regiuni întregi ale sistemului lingvistic (este polul *paronomazei,* care apropie - de pildă -„carte" şi „parte"). Alteori, figura face să apară o distincţie acolo unde limba confunda într-un acelaşi semnificant mai multe reprezentări semantice, iar discursul, denunţînd în limbă un defect de distinctivitate, retaie două semne într-un acelaşi bloc omonimie (este polul *antanaclazei,* care face să varieze sensul unui cuvînt de la o utilizare la alta în cursul unui singur enunţ). Cele două figuri polare ne readuc astfel la fondul haotic de reprezentări semantice şi valori sonore din care semnele *au trebuit* să se desfacă, într-o încrucişare de abateri. Ele ne fac să re-traversăm, în ambele sensuri, tăietura semiotică. Şi această dublă mişcare se petrece, fireşte, simultan în *orice* figură, pentru că nici una nu e descifrabilă în afara trecerii dintr-un moment de desemantizare într-unui de resemantizare.

De îndată ce rostirea se pune la încercare, adică - vorbind - măsoară punctele de forţă care îi conferă dezvoltarea, ea se vede readusă aici. Aşa în *rimă,* unde pendulează proba *paronomazei* şi contra-proba *antanaclazei.* Rima nu foloseşte la marcarea „sfîrşitului versului", nici nu se mărgineşte la a

construi sisteme de versuri[1]. Ea revine ritmic în punctul de origine şi de elan al semnificanţei, unde se reţes indefinit sutura şi decupajul articulatoriu. Prin aceasta, rima nu instrumentează nimic nou faţă de ceea ce practică, în joaca lui, copilul lui *fort-da:* această dublă jaculare în care *celălalt* ricoşează pornind de la *acelaşi* - cu riscul unei confuzii. în ambele cazuri, este vorba despre aceeaşi somaţie adresată limbii de a-şi ţine (de a-şi deschide) promisiunile distinctive. Este totodată vorba despre un acelaşi proiect augural, în care sînt interogate, într-o unică difracţie silabică, posibilitatea semnificaţiei şi riscul lipsei de sens.

Această funcţie „originară" a rimei, ca loc de încrucişare a paronomazei şi a antonomazei, nu o aflăm limpede indicată, desigur, decît de accidente jalonînd întreaga istorie a poeziei. Dar, în formele sale cele mai simple sau cele mai complexe, ea ritmează în surdină relansarea discursului în general şi reapare oarecum irepresibil în momentele cînd rostirea îşi rosteşte propria sa „origine". Mă gîndesc la secvenţa următoare din *Exil* al lui Saint-John Perse, consacrată naşterii cîntecului, şi care vădeşte deodată o extraordinară atracţie pentru toate formele dedublării, variaţiei şi apropierii fonetice:

.. .*Toujours ii y eut cette* clameur, *toujours ii y eut cette* splendeur,
(...) ha! comme un gonjlernent de levres *sur la naissance des grands* Livres,
Cette grande chose sourde *et qui s'accroît* soudain *comme une ebriete.*
.. *Toujours ii y eut cette* clameur, *toujours ii y eut cette* grandeur,

în termenii unei dezbateri despre funcţia rimei, care i-a opus recent pe teoreticienii versului: Benoît de Comulier. „La rime n'est pas une marque de fin de vers" *{Poetique* 46, aprilie 1981). si Jean Molino. Joelle Tamine, „Des rimes, et quelques raisons..." *(Poetique* 52. noiembrie 1982).

Cette chose errante *par le monde, cette* haute transe *par le monde, et sur toutes greves de ce monde, du meme soujfle* proferee *la meme yague* proferant
Une seule et longue phrase sans cesure a jamais inintelligible...

...Toujours ii y eut cette clameur, *toujours ii y eut cette* fureur,
Et ce tres haut ressac *au comble de* /'acces, *toujours au faîte du deşir, la meme mouette sur son* ai le, *la meme mouette sur son* aire, *a tire d'aile ralliant Ies stances de l'exil, et sur toutes greves de ce monde, du meme soujfle proferee la meme plainte sans mesure,*
A la poursuite sur Ies sables de mon âme numide...[1]
[„...Totdeauna a fost acest vuiet, această splendoare totdeauna,
Şi ca o înaltă faptă de arme în mers prin lume, ca o numărătoare de popoare în exod, ca o fundare de imperii prin tumult pretorian, ha! ca o umflare de buze la naşterea marilor Cărţi,
Acest mare lucru surd prin lume şi care creşte dintr-o dată ca o beţie.
Totdeauna a fost acest vuiet, această măreţie totdeauna, Acest lucru prin lume rătăcitor, această înaltă transă prin
lume, şi pe toate ţărmurile acestei lumi, cu-acelaşi suflu
rostită, acelaşi val rostind
O singură şi lungă frază fără cezură, în veci de
neînţeles...
Totdeauna a fost acest vuiet, această frenezie totdeauna,

[1] ***Exil,*** III. ..Pleiade", Gallimard. Paris, 1972. p. 126. (Traducerea românească de Aurel Rău, „Exil", în Saint-John Perse, *Poeme alese,* Ed. Univers. Bucureşti. 1983. pp. 62-63. Toate citatele ulterioare în text au fost luate după această ediţie - *n. trad.*)

Rostirea singulară

Şi această înaltă zdrobire de valuri, la culmea turbării, la creasta dorinţei, cu acelaşi pescăruş în năpustirea sa, cu acelaşi pescăruş pe nesfîrşirea sa, unind dintr-o zbatere stanţele exilului, şi pe toate ţărmurile acestei lumi, cu-ace-laşi suflu rostită, aceeaşi plîngere fără măsură
în urmărirea, pe nisipuri, a sufletului meu numid..."]

Rime *(clameur/splendeur, clameur/grandeur* etc); asonante *(aile/aire...);* contra-asonanţe *(levres/livres...);* chiasme consonantice *(ressaclacces, de mon âmelnumide...*); anagrame *{chose errantelhaute transe...);* cele mai simple figuri ale senmificantului se complică, se înlănţuie şi se acumulează în acest început de cîntec, venind să scandeze cu accidentul lor final marile paralelisme ritmice care scindează discursul la un alt nivel. în chiar momentul cînd vocea se întreabă asupra propriei provenienţe, textura discursului apare ca o bîlbîială, ca o repetiţie fonetică obsesivă, a cărei implicaţie se cuvine, cred, reconsiderată. într-adevăr, o vedem adesea ca pe sugestia unei analogii generalizate, a unei adecvări a lumii la sine însăşi şi a semnelor la lucruri[1], de nu chiar ca pe o supunere la „imperiul tradiţiei"[2]. Iar această interpretare conduce adesea la denunţarea, în scriitura poetică a lui Perse, a unei estetici a conformităţii. Dar asta se întîmplă pentru că nu se recunoaşte într-însa caracterul esenţial oscilant al distinctivului, pentru că nu i se parcurge, *în ambele sensuri,* tăietura De fapt, euforia regăsirilor analoge nu încetează să se transforme în dovadă a unui pliu originar al materiei sonore. Fraza neîntreruptă a lui Perse taie şi recoase indefinit rumoarea fonetică a cîntecului.

Rostire „originară" şi figuralitate

[1] Astfel, R. Caillois scrie în a sa *Poetique de St.-John Perse* (Gallimard, Paris, 1972); ..Poetul veghează cu o grijă deosebită la alegerea şi utilizarea cuvintelor, aşa încît convenţa semnificaţiilor să fie parcă autentificată de ecoul sonorităţilor..." (p. 61).

[2] Aceasta este lectura - un pic cam grăbită, după părerea mea - pe care H. Meschonnic *(Critique du rythme,* Verdier. **1982,** p. 385) o dă atracţiei lui Saint-John Perse pentru elementele pare.

Rostirea se *încîntă* la apariţia/dispariţia distinctivului în materia strălucitoare a verbului: ceea ce înseamnă, în acelaşi timp, că punerea în formă a cîntecului purcede din această antrenare, din această smulgere şi din această recădere în adîncul gîtlejului a articulării; şi că rostirea riscă, în orice clipă, să se lase răpită de repetarea ezitării productive sau să se cufunde într-o nediferen-ţiere haotică.
Această bătaie distinctivă cu valoare „originară" este, aşadar, marca figuralului. El nu e numai reflectat de jocurile sonore ale figurilor semnificantului. Deşi într-un mod mai abstract, el este implicat de orice figură, fie ea pur semantică. Un trop, ca şi elementarul *fort-da,* face să reapară distinctul din indistinct, dincolo de un moment de aberaţie şi de risc. Fie, de pildă, această metaforă (tot din Perse, *Eloges* IX, pentru a descrie perfecţiunea unei dimineţi de navigaţie):
-*O* spondee du silence, *etire sur ses longues* [„O, spondeu al tăcerii, întins pe lungile-i..."]
Figura identifică aici, printr-o lovitură sintactică de forţă (relaţia apozitivă implicată de *du),* reprezentări nu numai distincte, ci de-a dreptul contradictorii. *Tăcerea* nu ar putea fi redescrisă, re-

numită apozitiv, ca un *spondeu,* adică un picior metric cu doi timpi lungi [—], a cărui manifestare tocmai o exclude. Şi aceasta în orice sens am înţelege articolul hotărît care o actualizează. Dacă acest articol are valoare generică (tăcerea ca entitate), relaţia sa cu spondeul este una de excludere absolută, nici un compromis nu pare să poată fi găsit între cele două reprezentări; dacă articolul (subînţeles în franceză) are o valoare deictică *(această tăcere* circumstanţială), relaţia sa cu spondeul este de opoziţie parte-întreg (pentru că un spondeu se compune din *nişte* tăceri). Oricum ar sta lucrurile, prezentarea sintactică a metaforei începe prin a confunda ceea

ce limba opune la modul absolut sau relativ. Ea ne expune unei faze de obscuritate a sensului.
Să zăbovim mai întîi asupra formelor acestei obscurităţi, asupra acelor zone conceptuale cărora le înceţoşează limitele. Dacă admit că tăcerea „este" *spondeu,* pe fundalul căror tăceri se vor mai putea detaşa timpii marcaţi ai ritmului? Lumea se află suspendată într-o plenitudine aritmică; iar rostirea, care voia să o prezinte într-o culme a formei, negîndu-i orice gol, o face să cadă în afara ritmului. Ea însăşi nu propune decît o identificare lipsită de sens... Dacă, în schimb, înţeleg că numai *această* tăcere „este" un *spondeu,* atunci, la rîndu-le, toate tăcerile care punctează acest *spondeu* nu trebuie, oare, să fie identificate cu nişte *spondei,* şi tot aşa la nesfîrşit: momentul explodează atunci în încălecări de spondei şi de tăceri, ritmul se prăbuşeşte la infinit în sine însuşi, şi iată-ne dinaintea unei alte variante a pericolelor ce pîndesc o rostire care a vrut să forţeze distincţia, să situeze plenitudinea în chiar reversul ei. Sîntem din nou conduşi în teritoriile de-negînditului. Acest moment de desemantizare - extremă aici, tot atît de oximoronică pe cît de metaforică - e fundamental pentru aprehensiunea figurii, şi nu doar fiindcă ne provoacă la un calcul interpretativ care va reevalua sensul termenului metaforic. înainte de a fi un punct de relansare logică, acest timp de desemantizare ne readuce la o frecventare sensibilă a ceea ce trebuie învins de către discurs pentru a se putea ivi - adică, a formei particulare de confuzie din care el se naşte.
Astfel, la Perse, catastrofa semantică spre care sîntem atraşi de metafora *spondeu al tăcerii* ne reconduce, într-adevăr, la franja obscură a cîntecului său: în locul acela, pe care îl dezminte însuşi cîntecul, unde lume şi rostire sînt percepute ca o *unică* şi barbară exclamaţie „fără cezură, în veci de neînţeles". Aşa e nebunia cu care se luptă rostirea lui Perse. Căci, dacă lumea este dată deja ca ritmată, cîntecul nu mai este decît

incomprehensibila redundanţă a unei scandări mundane, care nu lasă în realitate loc nici unei dezvoltări. Din fericire, dacă putem spune astfel, în imaginarul lui Perse plenitudinea lumii este întotdeauna stricată, fisurată, şi ceea ce se anunţă în această fisură e - paradoxal - rostirea care spune această plenitudine. Şi, la fel, în figuralitatea rostirii lui Perse, momentul de confuzie semantică provoacă o tresărire distinctivă, care joacă un rol de degajare „originară".
De la un pol al indistinctului („paronomastic"), care asimila *spondeu* şi *tăcere,* se trece, în receptarea figurii, la un pol al hiperdistincţiei („antanaclastic"), pentru că un semnificam, *spondeu,* se vede afectat de două valori succesive în cursul procesului interpretativ. în cazul de faţă, această reevaluare este ghidată de determinarea „întins pe lungile-i", care delimitează cîmpul analogic de plecare între *tăcere* şi *spondeu.* Sub acest aspect, al „întinderii", poate fi redescrisă tăcerea ca spondeu. Iar orientarea metaforei (care face din spondeu metaforizantul tăcerii, şi nu invers) nu e indiferentă, ea este aici fundamentală. Căci ceea ce întemeiază posibilitatea unei intuiţii a tăcerii ca „întindere", intimă distensise în transparenţa zilei, este accesul prealabil la ordinea simbolică a scandării. Numai cel ce a în-tîlnit într-o limbă modurile ritmice (de pildă, dinamismul iambului [u-] sau al anapestului [uu-], suflul troheului [-u], egalitatea spondeului [—]) poate simţi ceva din tăcerea aceasta, şi acest *ceva* este mai întîi smulgerea tăcerii din sine însăşi.
Metafora lui Perse este, deci, dublu reflexivă pentru „origine", în bătaia sa tropologică şi în efectul său de sens interpretativ. Prin aceasta, ea ilustrează, desigur, deosebit de limpede, desfacerea „originară" al cărei exerciţiu în act este. Ca orice figură, ea ne readuce la emergenţa distinctivului (ea retrasează în materia semnificantă unică a cuvîntului *spondeu* posibilitatea unei opoziţii de valori). Ca atare, ea operează aceeaşi mişcare ca şi modulaţia discriminatorie a lui *fort-da:*

într-o limbă deja dată, ea descoperă tăietura distinctivă care îi întemeiază posibilitatea Dar, contrar altor figuri, metafora lui Perse retrimite totodată, în planul reprezentărilor, la o degajare „originară" analogă: efectul său de sens vizează, într-adevăr, metamorfoza unei tăceri absolute în timp ritmic, plecînd de la expunerea sa la o ordine a scandării. Şi din acest punct de vedere, sensul său este foarte apropiat de cel al lui *fort-da* care, plecînd de la descoperirea distinctivului, converteşte vidul absolut al absenţei materne în termenii unei opoziţii relative a aproapelui şi departelui. în ambele cazuri se rejoacă cu succes o trecere de negîndit, care nu este decît accesul „prim" la simbolizare. Cu toate acestea, pentru că ne aflăm aici în interiorul de-negînditului, pentru că - totodată - în această operaţiune s-a pierdut definitiv ceva (absolutul unui vid, posibilitatea unei lumi tăcute), acest joc nu are alt viitor decît să caute confirmarea succesului său în repetiţie. Copilul e condamnat să reia gestul lui *fort-da,* iar poetul să refacă saltul figuralităţii. După cum o aruncare de zaruri nu aboleşte hazardul, o singură figură nu e de-ajuns spre a întemeia în chip „originar" limba. Fiecare figură reface bucla „originarului", readuce limba în locul ivirii sale. De asemenea, căutarea unei figuri „decisive", definitiv întemeietoare, se întîlneşte cu efortul raţionalist de a stabili o limbă pur literală: e acelaşi vis al unei limbi încheiate, adică -de fapt - moarte, şi pe care nimic nu o recheamă la propriile-i motivaţii. Or, nu există „limbă vie" decît înhămată la travaliul interminabil al propriei întemeieri, nu există „rostire vie" decît în punerea la încercare a limbii.
Rămîne, cu toate acestea, să înţelegem mai bine prin ce anume această dinamică originară angajează un cu totul alt lucru decît o simplă instrumentalitate a rostirii: noi care vorbim, care auzim, noi sîntem *în chip esenţial* interesaţi de trecerea figuralului, şi nu numai pentru că el serveşte scopurilor unui discurs eficace ori fiindcă animă o limbă ameninţată de inerţie. Noi sîntem agăţaţi de succesul lui, precum copilul lui *fort-da* de firul mosorului său, pentru că în el se află riscat ceva din chiar

originea *noastră.* Astfel, o rostire „originară" nu e reflexivă numai faţă de limbă, într-un sens abstract şi dezinteresat, ci şi faţă de ivirea subiectului în limbă. Ivire nesigură, rejucabilă după dorinţă, al cărei exerciţiu infinit ni-1 propune figuralul.

Figurai şi subiectiv[1]

Subiectul vorbitor e scufundat într-o limbă care nu îi apare decît cu intermitenţe - şi el însuşi uită de sine în funcţionalitatea gesturilor şi cuvintelor sale. Cel care sîntem se trezeşte, totuşi, la „apropierea unui real", adică a oricărui lucru

Comentariul lacanian al lui *fort-da* în *Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse* (V, 3 şi XVIII, 2) a pus în mod decisiv în lumină implicaţiile subiective ale acestui acces la limbaj. Amintesc aici principalele elemente. în vidul deschis de absenţa maternă (şi pe care îl induce orice apropiere a realului), cade' ceva ce aparţine copilului, un obiect privilegiat, „un mic ceva al subiectului care se detaşează, deşi rămîne în continuare al lui, încă reţinut" (p. 60) şi care e concretizat de mosor în jocul de-a *fort-da.* Plecînd de la această „automutilare" se va putea pune în perspectivă ordinea semnificanţei. Deci nu plecînd de la absenţa maternă, ci de la acea *spaltung* deschisă de aceasta în subiect într-adevăr, această *spaltung* întîlneşte sau mai degrabă cade sub incidenţa rupturii opozitive a semnificanţilor deja disponibili în limbă (dihotomia fonemelor *[ola]),* astfel încît subiectul se vede transportat într-o mişcare care este cea a unei alienări şi nu a unei stăpîniri. Copilul nu se „încearcă" în *fort-da.* „căci nimeni nu poate sesiza această articulaţie radicală" (p. 216), el este mai degrabă captivat de exerciţiul său şi transportat în el în locul Celuilalt Aşa se explică caracterul oscilant şi deopotrivă repetitiv al jocului. în aruncarea mosorului, copilul nu mai este decît *fort-ui* unui *da* şi *da-ul* unui *fort,* într-un insolubil aici *sau* acolo (dar el devine astfel, totodată, un subiect, se deschide unei lipse, dorinţei şi morţii). Cît despre repetiţia din joc, ea cere mai puţin *întoarcerea* mamei, cît *depărtarea* sa, pentru că această depărtare, cauză a acelei *spaltung* din subiect, este şi cea care a deschis reprezentarea mamei. Astfel, discursul lui *fort-da* ar suna astfel: ..îndepărtează-te pentru ca posibilitatea de a te re-prezenta să-mi fie dată din nou", formulă sortită prin chiar conţinutul său repetiţiei. Cu toate acestea.

de nenumit ce adînceşte sau excedează imediatul. Proba aceasta provoacă mişcarea figurală, amorsează proiectul unei forme într-o distensie a limbii şi deschide atunci subiectul vorbitor către aventură. Pentru că această formă proiectată reprezintă pentru el ocazia unui risc şi a unei speranţe

absolute. Ea îl introduce în punctul acela utopic unde forma e deja contemplabilă, dinaintea ochilor lui, străină, deşi legată încă de proferarea sa; unde el însuşi este fără loc, neprotejat de limbă şi dependent de succesul figurii. în acest punct, care nu e aşadar' numai unul de periclitare a limbii, ci şi de suspendare a subiectivităţii, se pot regăsi cu toţii, locutori şi alocutori, de o parte şi de alta a propoziţiei figurale. Pentru că nici un subiect nu-şi are încă locul aici, existenţa tuturora se vede pusă în joc. într-adevăr, în comunicarea figurală, unanimitatea subiecţilor nu este dată în primul rînd de acordul asupra reprezentărilor, ci de propria lor punere în cauză, în tensiunea către o formă. Putem avea păreri diferite, fiecare potrivit cu imaginarul propriu, despre destinul figurii, despre calea particulară a sensului ei; dar sîntem toţi, în egală măsură, ceruţi de miza figurii. De succesul ei depinde ca fiecare să regăsească posibilitatea de a ajunge la sine în fulgerarea unui sens. Şi această posibilitate nu e niciodată dovedită suficient: e de-ajuns o singură provocare figurală pentru a-i clătina certitudinea Cu atît mai mult cu cît „consistenţa" proprie a subiectului vorbitor nu ţine decît de această suită ritmică de fulgerări unde, în

atingem, poate, aici punctul cel mai enigmatic al comentariului lacanian, căci dacă înţelegem de-acum foarte bine **caracterul** repetitiv al intrării în simbolizare, depăşirea repetiţiei ne devine opacă. Cum poate rostirea, de îndată ce se sesizează ca producere a subiectului prin accesul la semnificanţă. să depăşească fascinaţia propriei sale apariţii? Cum putem, de la o rostire ..originară", să trecem la o rostire secundă? Sau. mai degrabă, si aceasta ne readuce la figurai, cum se face că o rostire poate, şi chiar *trebuie.* în acelaşi timp, să se rejoace ca ..originară" şi să spună ceva despre lume? Această întrebare inspiră consideraţiile care urmează.

Rostire „originară" şi figuralitate

103

miezul descoperirii, el se recunoaşte ca existent. Şi în acest sens, rostirea figurală este „originară", ea este ocupată în întregime (pentru a relua cuvintele lui Perse) cu „sărbătorirea *unei* copilării": cea a unei subiectivităţi - anonime, transindivi-duale şi mereu gata să renască.

Această subiectivitate este ameninţată atît de eşecul, cît şi de succesul propoziţiei figurale, deşi în mod diferit De fapt, o propoziţie figurală nu eşuează niciodată, ci doar, într-însa, eşuează subiecţi. Chiar neînţeleasă, aparent fără viitor, ea rămîne, ca o rezervă formală a limbii, ca un loc deschis subiectivităţii. De oricît de departe ar veni, ea este mereu susceptibilă de a-şi găsi destinatarul, de a-şi lovi circumstanţa Iar noi interogăm dureros, în neînţelegerea figurii, tocmai această rezervă a rostirii. Ea sau noi, cineva nu soseşte la timp, şi din cauza neînţelegerii se desface lumea într-adevăr, incapacitatea noastră de a ajunge la propoziţia figurală nu e doar o problemă de criză a sensului sau de punere la îndoială a rostirii: în ea se încearcă o aneantizare a „eului", nu în transparenţa acordului comun unde acest eu îşi avea locul, ci în stranietatea resimţită faţă cu o formă aparent lipsită de legătură cu el, şi care subzistă în pofida tuturor. Singura noastră alegere este atunci să rupem, să respingem întreg discursul care părea că vrea să ne evacueze. Dar aşa ceva se plăteşte: lumea a cîştigat astfel o obscuritate tacită care ne pune deoparte, iar speranţa noastră de a ajunge la formă a devenit îndoielnică; numai o altă trecere figurală va şti să ne scoată din lipsa de fiinţă unde am fost lăsaţi... Cu totul alta este confruntarea cu succesul figurii. Lumea ni se oferă într-o „epifanie" care pare să ţină atît de rostire, cît şi de lucruri. Dar, de îndată ce ne întoarcem privirile asupra acestei coincidenţe, ea se dizlocă. Şi totul nu mai e decît incertitudine, încrucişarea de aspecte pe care figura tocmai a

104

Rostirea singulară

făcut-o să se ivească în real, prin jocul său de tensiuni, se afla oare deja acolo, în stare potenţială? Sau cădem în greşeala de a lua efectul ulterior al unei forme drept ceea ce o precedă? Sincopa temporală pe care o resimţim semnează, în orice caz, trecerea figuralului. Şi, neputînd să sesizăm această sincopă la propriu, putem măcar să revenim la dispozitivul care a suscitat-o şi să încercăm să înţelegem ce calitate specifică a permis unei atari forme să „treacă" şi în ce a constat aventura noastră într-însa Din punct de vedere discursiv, propoziţia figurală este „binevenită", s-a văzut, cînd schiţează ea însăşi o trecere la limită: convertibilitatea sa în formă a limbii. Or, în această mişcare, sîntem - ca subiecţi - pradă unui destin contradictoriu. Pentru că, pe de o parte, gestul nostru discursiv se depăşeşte pe sine, se emancipează din circumstanţa sa şi îşi vede valoarea crescînd la nesfîrşit, universalizîndu-se, dar, pe de altă parte, el se rupe de noi ca prelungire sensibilă, pro-iectul său ne scapă, înghiţit de către distinctiv, transportat „în locul Celuilalt". Astfel încît această apoteoză este totodată deposedare şi catastrofă: „Am avut impresia că er^m aruncat la pămînt dintr-o înaltă culme a gloriei"[1]. Oricare dintre noi ar putea spune asta despre întîlnirea sa cu figuralul. Gloria de a fi schiţat trecerea sa în limbă, de a fi abordat un punct absolut de legalitate şi de partaj formal; tristeţea de a fi pierdut, pe parcursul

succesului rostirii, realul din care se degaja rostirea, de a se descoperi sfîşiat de distinctiv, în rătăcirea unui aici *sau* acolo. Astfel, în fulgerarea figurală, subiectul vorbitor se produce de la început extatic, triumfînd asupra pierderii sale...

[1] în aceşti termeni descrie Raymond Roussel eşecul public al primei sale opere, în *Comment j'ai e'crit certains de mes livres,* Pauvert. Paris. 1963. p. 29.

Rostirea cea mai „fericită", în dublul sens al reuşitei formale şi al enunţului bucuriei, îi poartă urma „ca pe traseul unei fisuri în porţelan"[1]. Şi, de vreme ce Perse ne-a însoţit de-a lungul acestor reflecţii asupra rostirii „originare", va trebui să ne întoarcem la propriul său început, să arătăm cum fiecare din *Elogiile* sale, care afirmă plenitudinea zilei în copilărie, este de fapt marcat deja de un pliu în care plenitudinea aceasta se denunţă; va trebui să recunoaştem în acest pliu sincopa figurală, pentru că putem vedea într-însul atît vestirea rostirii în miezul imediatului, cît şi semnătura rostirii brăzdînd retrospectiv imaginarul copilăriei. Adesea, în această culegere de poeme, pliul respectiv pare exterior subiectului. El apare în real ca un dans de lumini pe creasta prezentului. Şi din această reflecţie se trezeşte momentul din afara „amestecului" lumii:

Le pont lave, avânt le jour d'une eau pareille en songe au melange de l'aube,fait une belle relation au ciel... (V)
Un peu de ciel bleuit au versant de nos ongles... (VII)
...Tout Vintime de l'eau se resonge en silence aux contrees de la toile.
Allez c'est une belle histoire qui s'organise la... (IX)

[„Puntea spălată, înaintea zilei cu-o apă ce-n somn pare un amestec al zorilor, face o frumoasă poveste despre cer... (V)
O fîşie de cer albăstrind pe versantul unghiei noastre... (VII)
...întreg lăuntrul apei se gîndeşte în linişte la ţările pînzei.
Zău, o frumoasă poveste se pregăteşte... (IX)"]

[1] R. M. Rilke, „A opta elegie", trad. rom Măria Banuş, în R. M. Rilke. *Versuri,* col. „Cele mai frumoase poezii", Ed. Tineretului, Bucureşti, 1966, pp. 208-209.

Dar acest dans de lumini, unde o lume confuză încă se smulge din sine făcîndu-şi „povestea", nu este decît proiecţia în sensibil a pliurilor rostirii. E şi cazul apostrofei *Enfance, mon amour!* („Copilărie, dragostea mea!"), veritabil refren al culegerii: ea separă subiectivitatea de ea însăşi, o instituie ca obiect al dorinţei în mişcarea însăşi prin care o cheamă şi o evocă (de nu cumva, nu mai puţin crucial, smulge copilăria oricărei cronologii reale, pentru a face din ea deschiderea însăşi a dorinţei, şi atunci „dragostea" nu se mai înţelege ca obiect, ci ca facultate de a se deschide, de a „ceda" prezentului unei forme). Fie, apoi, acest enigmatic adverb care, în „Allez c'est une belle histoire qui s'organise *la",* transformă locul rostirii în utopie: întreg spaţiul referenţial al copilăriei se repliază în acela în care el se desfăşoară verbal; la fel cum timpul ei revolut se resoarbe (şi se pierde pentru a doua oară) în eternul prezent al rostirii care îl spune. Enunţarea fericirii este astfel, la Perse, o încordare între actualizarea pierderii sale şi eternizarea sa reprezentativă, iar punctul originar unde cele două se încrucişează nu are alt nume decît „copilărie". Prin aceasta, opera mărturiseşte, de la începutul său, că îşi are integral originea în extazul subiectivităţii suscitat de întîlnirea rostirii.

O energetică discursivă

Rostirea „originară" reflectă, deci, bătaia distinctivă, re-joacă aventura subiectului în ivirea lingvistică, ba se întoarce chiar înainte de aceasta şi regăseşte o putere de străpungere care „a trebuit" să permită „primului" discurs să se ivească, într-o mişcare eterogenă oricărei limbi. Astfel, ea scapă

fascinaţiei pentru propria-i formă şi dă figuralului noi surse -cu totul altceva decît o reflecţie asupra condiţiilor sale de posibilitate: o energetică discursivă.

Să revenim încă o dată *[afort-da.* Am văzut că opoziţia [*o /a]* este prelevată dintr-un ansamblu de trăsături diferenţiale non-pertinente în planul distincţiei lingvistice pure: întinderea/îngustarea vocalică de la prima la cea de-a doua silabă, modulaţia de la monoton la vesel, la care ar trebui să adăugăm orientarea de *lafort* la *da* (pentru că, oricît ar fi de repetitivă secvenţa, ea e parcursă mereu în acelaşi sens). Şi dacă, pentru nevoile analizei, ţinem la anterioritatea (logică) a acestor diferenţe asupra

opoziţiei, această proferare pre-lingvistică ne apare ca *o înlănţuire de momente cvasi-corporale investite diferenţial.* „Cvasi-corporale", pentru că, aşa cum o ilustrează proiecţia mosorului la capătul firului său, fluxul vocal are un statut ambiguu, de prelungire corporală şi de expresie detaşată (deşi reincorporabilă în audiţie). Ceea ce este repetat în el, „înainte" de orice tăietură opozitivă, e o denivelare intensivă care traversează proferarea copilărească. Desigur că putem fi tentaţi să vedem în ea un „răspuns" aproape reflex la absenţa maternă, o readîncire internă tinzînd către împlinire, simpla reducţie introceptivă a unei tensiuni; dar e deja cu totul altceva: transpoziţia, în spaţiul medial al fluxului vocal, a unei dife-renţialităţi, a unei preferinţe, a unui „mai degrabă asta decît aia", „apropiat, iar nu depărtat". Astfel încît *fort-da-\x* nu efectuează o reducere de tensiune corporală, ci transferarea ei într-o accentuare diferenţială de reprezentări în care se realizează deja punerea lor în perspectivă. Această diferenţă de emfază în sînul unităţii unui scop *(vise'e)* deschide posibilitatea discursului. Ea e ca un fel de arhi-fonnă a lui. Cu toate acestea, nimic din *fort-da* nu ne permite să situăm

arhi-forma respectivă într-o anterioritate în raport cu opoziţia însăşi. Cele două se presupun reciproc. Iar diferenţierea poate trece la fel de bine drept comentariul *a posteriori* sau drept punerea în perspectivă a unei opoziţii primite în limbă. Această indeterminare temporală şi logică este marca unei rostiri „originare". Aşa încît nu ne va mira să-i regăsim urma în figurai.

Figuralul prezintă, efectiv, paradoxul de a relansa *în enunţul realizat* dinamica diferenţială pe care am recunoscut-o la originea discursivului. Figuralul readuce astfel discursul la motivaţia sa, în vreme ce elaborarea lui logică şi sintactică tinde să şteargă procesul ivirii lui. Cu cît un enunţ se închide mai mult în complementaritatea termenilor săi, cu atît mai mult ne apare el ca „venit de nicăieri", mereu constituit dinainte. Nu mai sesizăm cum a putut el să facă obiectul unui act de enunţare real (adică motivat de o dorinţă de apropriere) şi nu mai avem despre el decît o percepţie neutră şi dezinteresată. Or, figuralul reintroduce în enunţul realizat o diferenţă care îl face să fie neterminat. Acesta este efectul „realizării" ritmice a enunţului, al captării semnelor actualizate de către reţelele echivocului şi ale omologiei. Din punct de vedere figurai, reprezentarea semantică nu e numai „asociabilă" unor forme fonologice sau sintactice>-ea.jse livrează într-un mod tensional. într-adevăr, în enunţ, nu toate auacela^Tstatut semantic. Se realizează un partaj între un cadru de relaţii „deja operate" (lingvistice) şi un focar de relaţii prospective (figurale). Iar acestea din urmă sînt marcate cu o emfază particulară: suspansul lor pune în pericol ansamblul enunţului şi îi conferă o valoare enigmatică. Astfel că discursul apare din nou ca pro-iect, ca străpungere discursivă - şi, departe de a-l cunoaşte numai în chip abstract şi din exterior, participăm la el, pentru că această diferenţă ia de la început forma unei somaţii interlocutorii. Ni se cere, direct, să

facem discursul să ajungă la sine şi, asumîndu-ne dinamica acestui eveniment, intervalul care ne separa de locutor, care ne ţinea la distanţă de el în limbă, se reduce. A răspunde figu-ralului înseamnă, deci, deopotrivă, a deschide calea discursului şi a ne transporta în locul lingvistic al altuia

Dincolo chiar de orice perspectivă interlocutorie, tensiunea figurală apare ca esenţială pentru discurs: ea este la originea acestuia din urmă, a mişcării ce-l aventurează către celălaltul său. Nici un scop designativ nu ar putea fi - desigur - gîndit fără această tensiune, pentru că desemnarea presupune nu numai o corelaţie între semne şi „lucruri" sau „fapte", ci şi o orientare a semnelor către ele. Or, figuralul e cel care dă formă acestei orientări, o animă cu propria sa dinamică, întorcînd semnele către reversul lor lumesc. De asemenea, figuralul mărturiseşte despre capacitatea de deschidere a discursului. Pentru o limbă oarecare, el este indispensabilul mijloc de a menţine deschis cîmpul designării, adică de a primi noutatea unui eveniment al lumii, de a da seamă de sunetul său indes-criptibil nu printr-o reducţie la semnificaţiile admise, ci printr-o reamenajare a sistemului lingvistic. Ocolul prin rostirea „originară" a lui *fort-da* ne va fi învăţat, deci, că - în timp ce vorbim - limba, subiectul şi rostirea însăşi sînt în discuţie. Nu ca o speculaţie gratuită şi dezinteresată, ci ca singura cale de acces la mişcarea rostirii. Discursurile ar fi nişte forme perfect închise şi inapropriabile, dacă figuralul nu ar re-produce pentru noi posibilitatea de a le investi. Posibilitate neîncetat uitată în indiferenţa faţă de ceea ce se spune şi nu pare să ne fie adresat, sau în familiaritatea cuvintelor prea des folosite şi care par să emane din noi înşine. Totul ne este astfel pretext pentru a respinge şocul, întîlnirea cu o rostire. Dar multe forme ne reconduc - împotriva noastră - la ea. Astfel „formele

fixe" întreţinute de tradiţiile retorice şi poetice nu au alt scop decît de a îmblînzi fuga noastră şi, dincolo de orice subiect, de a ţine rostirea trează. Aş vrea să aprofundez acum una dintre cele mai insistente asemenea forme, versul, în logica sa figurală, adică în predispoziţia sa de a configura evenimente în rostire.

IV DE LA VERS LA DISPOZITIV

Capitolul de faţă îşi propune să recunoască în vers un dispozitiv inepuizabil de figuralizare, care mărturiseşte în rostire despre o grijă persistentă a evenimentului. Proiectînd asupra relaţiilor propriu-zis lingvistice ale discursului o formă eterogenă (în tradiţia noastră - un joc al numărului de silabe, în alte culturi - o formulă cantitativă sau accentuală), versul operează *diferenţierea* acestuia, în sensul definit anterior (cap. II). Adică, el face ca înlănţuirea sintactică să intre în tensiune cu nişte raporturi sensibile. Astfel, versul, ca orice figură, produce efecte estetice care afectează receptarea discursului şi provoacă, la rîndu-le, proceduri interpretative. Originalitatea sa figurală rezidă, cu toate acestea, în ambiţia-i totalizatoare. Versul caută să îndeplinească o „trezire" generalizată a rostirii, furnizîndu-i dispozitive de figuralizare *mereu* disponibile (în memoria tratatelor de metrică) şi extensibile la *întreg* discursul (fiecare silabă fiind angajată metric în jocul figurai).

Astfel, versul desfăşoară întreaga evenimenţialitate a figuratului. Logica formei sale ne arată mai limpede ca oricare alta prin ce anume figuralul implică, spre a impune ineditul semnificaţiilor sale, o întoarcere „originară" asupra limbii şi asupra mişcării discursive „primare". Vom vedea că versul, prin chiar structura sa, este agentul necesar al unei atari reprezentări. Totodată, versul dramatizează extazul subiectiv ce marchează, am văzut, orice acces la rostire, extazul reînsufleţit de relansarea figurală a rostirii. Vom considera simptomatice pentru această situaţie neliniştile moderne legate de „autenticitatea"

rostirii în versuri[1]. Vom reflecta în cele din urmă asupra noii conştiinţe a figuralului pe care o conţin formulele contemporane de „depăşire" a versului.

Forma vers

Cea mai bună definiţie a versului (totodată mai economică şi mai generală) îmi pare a fi aceea care face din el o structură de discurs ce asigură posibilitatea enjambamentului, adică o disjuncţie între limitele sintactice şi cele formale[2]. O asemenea

* Astfel, Philippe Lejeune exclude posibilitatea unei autobiografii în versuri în numele unui principiu al verosimilului: „povestirea în versuri poartă deja, la o simplă lectură, «semnele exterioare» ale ficţiunii şi ale artei, cel puţin pentru un cititor al epocii moderne, şi împiedică cititorul să intre în jocul autobiografic" *(L'Autobiographie en France,* Colin, Paris, 1971, p. 31). Versul ar fi, aşadar, incompatibil cu autenticitatea mărturiei trăite, ficţionalizînd întreg discursul. Vom vedea ceva mai încolo cum putem interpreta lucrurile invers şi considera că, dimpotrivă, registrul versului restituie autenticitatea „scriiturii vieţii".

^ Această definiţie nu e prin nimic singulară. E admisă cu titlu de concluzie de Jean-Claude Milner în ale sale „Reflexions sur le fonctionnement du vers franşais" *(Ordres et raisons de langue,* Seuil, Paris, 1982): „Versul există într-o limbă de îndată ce e posibil să inserăm în ea limite fonologice fără legătură cu structura sintactică" (p. 300). Şi Milner continuă: „Dacă o atare definiţie este admisă, ea are o consecinţă: noţiunea de enjambament, care nu e nimic altceva decît posibilitatea unei contradicţii între limita sintactică şi limita poetică, se află conţinută analitic în aceea de vers" *(ibid.).* Deşi Milner se rezumă la versul regulat, este uşor să extindem definiţia lui la versul liber, înlocuind „fonologie" prin „tipografic". Cu privire la aceasta, putem să ne inspirăm din distincţia sa între *metru* şi *vers:* „o secvenţă poetică nu este numai un metru, compus din părţi distincte, ci şi un vers. adică un anumit spaţiu în interiorul căruia pot fi definite procese specifice şi ale **cărui** margini exterioare au proprietăţi caracteristice" (p. 285).

Citesc acelaşi lucru, recent, sub pana lui Giorgio Agamben *(Idee de la prose,* Bourgeois. Paris, 1988, p. 21): „cu siguranţă vom califica drept poezie orice discurs în care se pot opune limita metrică şi limita sintactică (orice vers

definiţie desenează bine contururile formei vers, precum şi liniile sale de fugă. într-adevăr, pentru a avea un vers, e de-ajuns să rezervăm *posibilitatea* disjuncţiei, fără a o realiza în mod necesar. Cu toate acestea, în cele din urmă, suspansul nedefinit al acestei posibilităţi ruinează versul: astfel, J. Roubaud a

arătat bine, în *La vieillesse d'Alexandre*[1], cum „clasicismul versului liber", adică perfecta concordanţă a liniilor tipografice cu ansamblurile sintactice, răspundea „clasicismului versului alexandrin" şi făcea să planeze asupra versului aceeaşi ameninţare cu dispariţia Dispariţie inversă, cu toate acestea, în cele două cazuri: pentru că linia tipografică a versului liber se dizolvă în forma grupărilor sintactice, în timp ce forma metrică e cea care cîştigă în alexandrinul clasic, tăind realizarea sintactică după propriile-i măsuri. De asemenea, fiecare dintre aceste concordanţe vizează un scop diferit: manifestarea enunţului ca o unitate de figuraţie în cazul versului liber,

în care enjambamentul nu este decît virtual, devenind un vers cu enjambament zero) şi, fireşte, drept proză, orice discurs în care opoziţia este imposibilă".

în schimb, Benoît de Cornulier, în a sa *The'orie du vers* (Seuil, Paris, 1982), leagă noţiunea de vers de aceea de egalitate metrică între secvenţe de numere silabice. Pentru el deci nu există vers decît în „vers de vers", îndeosebi cînd acest raport e concretizat în mod imanent în context. Teoria sa are meritul de a distinge clar între metru (secvenţă simplă sau compusă de numere silabice) şi ritm, dar are totodată inconvenientul de a reduce versul la vers metric. Departe de a face „teoria versului" pe care o anunţa în titlu, el extrapolează plecînd de la constatări empirice asupra versului clasic, şi nu sesizează comunitatea de structură între versul metric şi versul liber. Poate astfel scrie: „versul liber fiind versul *liber de regularităţi metrice* (dacă atribuim **termenului** *metric* sensul lui precis), putem prevedea că o definiţie a versului *metric sau liber,* adică *metric sau non-metric* nu va sesiza niciodată proprietatea esenţială a versului clasic şi se va reduce la o definiţie a acestui insesizabil care este versul liber" (p. 38).

Cît despre Jean Mazaleyrat, ale cănii *Ele'ments de metrique frangaise* (Colin, Paris. 1974) constituie, totuşi, manualul cel mai utilizat de versificaţie franceză, acesta dă versului o definiţie absolut inacceptabilă („Un vers (sau metru) este compus mai întîi dintr-un sistem de măsuri ritmice, întemeiat pe o serie de raporturi perceptibile ale paliilor între ele, respectiv ale părţilor cu întregul", p. 16). confundînd ritmul cu metrul, metrul cu versul.

[1] Maspero. Paris, 1978.

geometrizarea unei sintaxe prea laxe în cazul alexandrinului clasic. Oricum ar sta lucrurile, aceste momente de stază a versului în sine însuşi mai degrabă eclipsează decît activează structura lui virtuală de enjambament: prinse la rîndul lor într-o istoricitate foarte circumstanţială, ele nu parvin niciodată la extenuarea jocului versului, care este în chip esenţial legat de cel al rostirii. Să încercăm întîi să identificăm cu mai mare precizie jocul acesta, examinînd ce formă duce acolo la o întoarcere a discursului asupră-şi.

Forma metrică e susceptibilă de realizări foarte diverse, conform tipurilor de versificaţie, dar aceste variaţii sînt ele însele direct legate de forma limbilor în care apar. Orice formă metrică împlineşte în fapt *unjwjmsisjdjormclor* fonologice ale limbii, în sensul unei schematizări, al unei convertiri a unităţilor sale în propria lor epura[1]. Aşa se face că vedem versul francez, de pildă, cum „idealizează" echivalenţa oricărei durate silabice cu oricare alta (în maniera sistemului fonologie, care neglijează diferenţele reale de lungime vocalică) şi abstrage enunţul într-o pură secvenţă numerică de unităţi. Forma metrică nu este aşadar arbitrară, ea coboară la resursele distinctive ale limbii şi extrage o formă generală, pe care o impune elementelor discursului, deşi conduce astfel la neglijarea nuanţelor de realizare ale acestuia din urmă[2]. Dar schema metrică nu operează numai

Poate că, plecînd de aici. am putea nuanţa afirmaţiile lui J.-Cl. Milner din *Dire le vers* (Seuil, Paris. 1987): „versul francez este în întregime omogen limbii franceze, regulile care îl guvernează fiind integral derivabile din regulile existente în limbă" (p. 11). Pentru că această „derivare" face toată diferenţa între unul şi acelaşi, ea e cea care conferă versului capacitatea sa de re-prezentare a limbii. Or, poate că de aici trebuie să plecăm pentru a stabili nişte precepte ale dicţiunii. „A rosti versul" înseamnă poate mai puţin a rezolva prin compromisurile cele mai raţionale conflictele dintre limbă şi vers. cît a face auzită tonalitatea mimetică (abstractă, schematizantă) care loveşte uniform discursul versului.

- La fel. vedem cum metricile cantitative schematizează resursele distinctive dominînd alte tipuri de sisteme fonologice: astfel, versificaţia latină

mimesis-nX formelor elementare ale limbii, ea este şi o epură a enunţului minimal realizat, în dimensiunile şi în structura sa. Metrii diferiţi în interiorul unui sistem de versificaţie desenează fiecare, într-o „întindere medie de cuvinte" (Mallarme), măsura enunţului în fiecare registru al discursului. Desigur, această măsură este abstractă şi „nerealistă" - aşa cum era tratamentul datelor fonetice ale limbii. Metrul dominant al unei epoci (de exemplu, alexandrinul secolului al XlX-lea) nu_r reproduce, aşadar, lungimea concretă a enunţurilor potrivit cărora, statistic, „se vorbeşte" în aceeaşi epocă. El e rezultatul unei duble transpuneri mimetice: abstracţie a lungimilor reale ale enunţurilor conform unui ideal de realizare, alegere a unui^ registru care să le *reprezinte* pe toate celelalte şi cu care ele să se măsoare[1]. Acestif este rolul alexandrinului francez din secolul al XlX-lea, ce păstrează din vechea-i caracterizare

aritmetizează opoziţiile cantitative (u/-) existente în uzajul fonologie, făcînd dintr-o silabă lungă echivalentul a două scurte (ceea ce nu corespunde, evident, nici unei realităţi fonetice), iar secvenţele metrice pe care le propune nu mai sînt numerice, ci cantitative. Legătura necesară a formei metrice cu limba apare clar atunci cînd datele fonologice sau fonetice ale unei limbi se transformă: atunci se schimbă şi metrica. Astfel se întîmplă în latina vulgară: cînd opoziţiile cantitative nu mai joacă un rol fonologie, versul se numerizează, prefigurînd versul francez.

[1] Asta pentru a răspunde obiecţiei realiste a lui Benoît de Cornulier, *op. cit.,* p. 97: „Nu e [mai] serios să justificăm lungimea alexandrinului şi raritatea versurilor mai lungi prin raportare la «lungimea medie» a frazelor în franceză: frazele franţuzeşti nu au o «lungime medie» identificabilă cu precizie, în afara explicaţiei de faţă. Şi să aibă una în proză, nu vedem de ce poezia ar standardiza din principiu «media» prozaică. De altfel, chiar în poezia clasică, mai mult de jumătate din alexandrini, mi se pare, nu coincid exact cu o frază..." Versul nu reproduce o „lungime medie" a „frazelor" (Cornulier nu precizează dacă prin „frază" înţelege fraza complexă sau fraza minimală), el schematizează o idealitate a enunţului, ceea ce e cu totul altceva. Cît despre poezie, ea nu are vocaţia „standardizării" prozei, ci a reprezentării discursului.

E adevărat, cu toate acestea, că justificarea precisă a lungimilor metrilor dominanţi într-o limbă sau alta rămîne problematică. Putem, totuşi, să ne gîndim că fiecare stadiu al limbii produce o schemă imaginară de enunţ relativ stabil. Aşa s-ar explica **anumite** ajustări ale lungimii metrului dominant în

(„vers eroic" la Ronsard) o valoare de elevaţie, dar care, de altminteri, devine măsura-etalon a tuturor celorlalte picioare metrice, pînă într-atît încît, la sfîrşitul secolului, jocul transgresării metrice nu se va putea face decît prin raportare la el.

Există în forma versului un *mimesis* nu doar al unităţilor elementare ale enunţului, al „întinderii" sale, ci şi al structurii acestuia. într-adevăr, ca alăturare de emistihuri de o parte şi de alta a unei cezuri, versul re-prezintă ceea ce am putea numi „paradoxul articulatoriu" sau „sintactic": sinteza părţilor discursului pe deasupra unui vid, devenit pivot al unificării lor. Cezura e cea care face din vers o unitate de „comprehensiune", pentru că ea obligă la sesizarea împreună a elementelor care altminteri ar forma o simplă serie liniară sau o suită de fragmente. Cezura decronologizează versul, produce un reflux intern şi îl instituie ca totalitate sintetică. Versul cezurat schematizează astfel forma elementară a discursului (subiect/predicat). Actul poetic care uneşte forme aflate pe punctul rupturii, care face ca „totul" să se lege (tot ceea ce ar putea cădea, de o parte şi de alta) peste un „nimic", anticipează astfel gestul sintactic primar. Cezura nu este pur şi simplu raţionalizabilă ca pauză de respiraţie, cum ne explică, tradiţional, metricienii, nici chiar ca pură limită memorială pentru evaluatorul de echivalenţe numerice, potrivit versiunii

funcţie de evoluţia fonetică. De pildă, cînd *e-u*\ caduc nu se mai rosteşte în franceză, constatăm că dimensiunea ideală a „versului mare" pare să se lungească (trecînd de la decasilab la alexandrin): de fapt, decasilabul cu c-uri caduce mute sa scurtat din punct de vedere fonetic şi singura posibilitate de a păstra dimensiunea „versului mare" este de a-i mări numărul de silabe (în alexandrinul „eroic" al lui Ronsard).

în cazul modemului vers liber, *mimesis-ul* nu mai priveşte datele fonologice ale limbii, ci realizarea ei scrisă, epurîndu-se pînă la a nu mai fi decît re-prezentare a enunţului în idealitatea unui rînd tipografic (de lungime aleatorie). Deşi s-a abstras şi s-a „sărăcit" încă şi mai mult. valoarea mimetică a versului liber nu dispare.

De la vers la dispozitiv

mai recente a lui Benoît de Cornulier[1]. Ea este proiecţia, într-un spaţiu pur formal, a actului sintactic de „punere laolaltă".

Prin toate aceste caractere, forma vers apare, deci, ca abstrasă din formele discursului. Totuşi, pentru subiectul care o foloseşte, ea este totdeauna o formă *a priori.* Aceasta nu înseamnă doar că, pe un plan factual, ea ar fi primită prin tradiţie: se versifică potrivit unor modele metrice, chiar antimetrice, dar întotdeauna cu referire la nişte scheme admise. Mă gîndesc în schimb la un apriorism mult mai fundamental, din care precedentul nu face decît să decurgă: „vorbirea în versuri" presupune forma idealizată a discursului, face din ea spaţiul unei perspective *(visee)* şi-şi *măsoară* neîncetat propriile realizări în funcţie de aceasta Forma vers este antemergătoarea vorbirii, este însuşi proiectul ei. Concordanţa sa efectivă cu contururile enunţului poate ascunde, dar nu şi anula, acest apriorism care, în dinamica enunţiativă, îi conferă o funcţie de apel şi de anticipare, înainte de a autoriza o întoarcere a discursului asupra lui însuşi.

1 E adevărat că, în franceză, versurile de opt silabe şi mai puţin sînt necezurate. Ceea ce Benoît de Cornulier explică prin atotputernica „lege a celor opt silabe" garantată de teste „psihometrice": „în franceză, percepţia instinctivă şi sigură a numărului silabic exact e limitată, în funcţie de persoană, la opt silabe sau mai puţin" (p. 90). Cezura în versurile mari ar fi deci consecinţa limitelor perceptive care nu autorizează decît recunoaşterea între egalităţi de secvenţe numerice de mai puţin de opt silabe. Oricum ar sta lucrurile cu această lege, ea nu explică privilegiul acordat, în toate formele dominante ale versului francez, juxtapunerii binare de secvenţe metrice (pentm că versurile necezurate sînt în majoritate versuri minore, care susţin cu greutate opere de anvergura sau se compun cu versurile cezurate). Problema este deci să ştim ce se reprezintă electiv dintr-un vers prin intermediul acestei „compoziţii", şi nu doar să o reducem la justificări fiziologice ulterioare (justificări care ar explica la fel de bine fapte contrare: că nu pot să existe versuri de mai mult de opt silabe în franceză, sau că

versurile scurte domină versificaţia franceză pentru că sînt deosebit de perceptibile...).

Versura

Acestei mişcări i se poate reda numele vechi de *versura*[1]. Aici se afla cu-adevărat - cum spune Giorgio Agamben - ceea ce constituie „sîmburele" versului, deşi tratatele de metrică o ignoră cu desăvîrşire. Dar mutismul lor nu e de mirare: înainte de a se mărunţi în accidente metrice reperabile formal, *versura* (sau „turnura" *(la toarne),* potrivit expresiei lui Jacques Reda) este de natură fenomenologică. Ea nu e numai întoarcerea urmei scriiturii în trecerea de la un vers la altul (a cărei formă arhaică ştim că era bustrofedonul, deci că era orientată alternativ de la stînga la dreapta şi de la dreapta la stînga), ea este implicată de către versul însuşi, luat ca unitate. Pentru că, în orice vers, enunţul se confruntă cu forma sa ideală şi revine astfel la el însuşi, fie şi doar în concordanţa sintactico-metrică. Literal, enunţul metrificat *se măsoară în raport cu proiectul său,* ceea ce se traduce sub aspect material prin numărătoarea instantanee a urechii sau aceea - mai laborioasă - a degetelor, în orice caz, ar fi trebuit, pentru a ne asigura de metricitatea sa, să reluăm silabarea de la început şi să o desfăşurăm din nou, „cu încetinitorul" - încetinire aproape imediată, dar suficientă pentru a scinda prezenţa la sine a enunţului. Şi, în această mişcare, ceea ce s-ar face auzit, totodată, ar fi *alura* fonologică a limbii (ritmicitatea sa, dar şi ţesătura proprie), această alură devenită inaudibilă subiecţilor vorbitori, distraşi cum sînt de fluxul reprezentărilor discursive. Reluînd numărătoarea

[1] *Op. cit.,* p. 23. De fapt. situez sensul termenului puţin ..mai încoace" de ceea ce înţelege prin el Giorgio Agamben. Pentru acesta din urmă, *versura* este tensiunea sintactico-metrică, aşa cum o revelează enjambamentul în trecerea de la un vers la altul, tensiune care trădează o ezitare între vers şi proză. In ce mă priveşte, mişcarea de întoarcere îmi pare implicată de versul însuşi, fără să fie obligatoriu ilustrată de enjambament.

enunţului, facem să defileze forma limbii: reflexivitatea limbii şi reflexivitatea rostirii sînt reciproc implicate de *versura* care brăzdează spaţiul versului.

Poemul materializează, desfăşoară şi complexifică la infinit jocul *versurii.* îşi face din el principiul constructiv, multiplicînd reţeaua de raporturi de la vers la vers, prin structuri de ecouri **rimice** sau metrice. Atunci, forma cu care se măsoară enunţul apare mai puţin ca o schemă abstractă a formelor limbii, cît ca o schemă ce se degajă din chiar contextul jocului dedublărilor sale. Fără îndoială că putem - plecînd de aici - să fim tentaţi să conchidem că versul izolat e de neconceput. Dar ar însemna totodată să uităm principiul versului şi dezvoltările lui moderne. Ca principiu al versului, avem această întoarcere a rostirii realizate asupra proiectului său formal schiţat. Din acest punct de vedere, coincidenţa *versurii* cu forma poemului versificat nu are nimic necesar: ea nu e decît accidentală sau ilustrativă. Versul liber modern[1] nu uită jocul *versurii:* degajîndu-l de orice paralelism formal, lipsindu-l de orice confirmare contextuală, el îi restituie puritatea originară. Fiecare ocurenţă a versului liber caută să instaureze *versura* în aparenta coincidenţă a rostirii cu sine însăşi. Fiecare vers se vrea o „unitate de gîndire"[2] care, pas

[1] Simplific, desigur, mult. Versul liber modem, la începuturile sale. cu Jules Laforgue sau Gustave Kahn, se caută pe sine în forme foarte diferite şi adesea contradictorii. Se vrea cînd monologic, expresie pură şi aproape seismografică a unei gîndiri; cînd polifonic. în sensul în care ar fi o formă capabilă de a se ritma şi deritma instantaneu şi deci de a îngloba toate diferenţele de gen şi de registru îşi caută unitatea cînd în coerenţa sintactică, cînd într-o construcţie muzicală (adesea extinsă la o strofă). în consecinţă, e cînd în chip hotărît ne-enjambant, cînd indiferent faţă de problema enjambamentului. Toate aceste contradicţii apar bine în *Les premiers poetes du vers libre.*

2 Conform expresiei lui Dujardin, *op. cit.,* p. 114, care continuă astfel: ..Versul poate fi considerat ca o unitate formală corespunzătoare unei unităţi interioare şi caracterizate prin unitatea de semnificaţie, unitatea de viziune, unitatea muzicală..."

cu pas, se măsoară cu spaţiul dezvoltării ei tipografice, aşa cum o mărturiseşte elasticitatea rîndului. Trebuie, totuşi, să admitem că, dacă nici un enjambament tipografic nu vine niciodată să reveleze prin discordanţa sa dedublarea versului în proiect şi realizare, sfîrşim prin a pierde din vedere jocul *versurii,* iar rostirea recade în imediat şi în uitare de sine.

Versura este partea ocultă a versului. Dezvăluită de intermitenţele rare ale enjambamentelor, ea poate

rămîne mult timp inaparentă în adecvarea cu sine a versului şi a enunţului. Ea se ascunde astfel cu atît mai bine cu cît construieşte vizibil spaţiul material al poemului. Astfel, în jocurile vers de vers ale strofei complexe, *versura* se lasă fascinată de virtualităţile sale arhitecturale: se converteşte în multiplicare de paralelisme, jocuri de ecou la distanţă, de la vers la perechea-i rimică, de la distihul masculin la replica sa feminină, de la strofă la antistrofă. Ea transpune reflexivitatea internă a discursului în nesfîrşite jocuri de oglinzi contextuale, în care acesta se îmbată de plăcere desfăşurîndu-se, plecînd din sine. Astfel, *realizîndu-se* formal, *versura* se face uitată ca mişcare „originară". Şi, în mod analog, se eclipsează acolo unde ne-am aştepta să se manifeste cu mai multă strălucire: într-un moment al versului care aşază la loc de cinste enjambamentul. Pentru că, atunci, ceea ce obnubilează versificaţia este mai puţin revelaţia fulgurantă a unei întoarceri intime a discursului asupră-şi, cît nesfîrşitele resurse semantice oferite de această discordanţă. Versul declină, deci, toate aspectele figuralului (fugacitate evenimenţială, capacitate reflexivă, productivitate semantică) prin randamentul caracterelor sale proprii.

într-adevăr, recunoaştem în vers dispozitivul pe care îl analizasem în legătură cu o figură sau alta, dar extins la întregul discursului. Proiectînd cu regularitate asupra fluxului discursiv o structură formală (de pildă, o secvenţă de numere sau un rînd tipografic), versul îi suspendă - în mod virtual -orice dezvoltare sintactică. Tensiunea are loc atunci între limitele metrice (început 'de vers, cezură, sfîrşit de vers) şi limitele sintactice. Poziţiile metrice constituie tot atîtea punctări care încheie, cu fiecare din ocurenţele lor, un spaţiu de sens (sau de prezumţie semantică), chiar dacă acesta e în aparenţă neterminat sau inconsistent. Forma vers induce aşadar un ritm specific al reprezentărilor: limitele metrice nu antrenează numai întoarcerea regulată a mărcilor formale, ci şi o distribuţie regulată a punctelor de reintegrare semantică. Astfel că versul apare ca o tentativă de a garanta relansarea *V* figurală a discursului, iar jocul său trebuie apreciat în dublu plan, tensional şi reprezentativ.
Aşa şi este: o limită metrică e, virtual, şi o limită de tensiune între completitudinea formală şi incompletitudinea semantică[1]. Ea e în mod constant susceptibilă de a confirma

[1] Autorii de tratate de versificaţie (de exemplu, Mazaleyrat) traduc cîteodată aceste puncte de tensiune în termeni de „accente metrice", care ar veni să întărească accentele finalurilor grupurilor sintactice. B. de Comulier *(op. cit.,* pp. 285-286) a criticat pe bună dreptate această concepţie accentuală a versului, care ajunge nu numai să confunde forma metrică şi ritmul, cr şi planul **structurii** versului cu planul realizării sale orale. Dacă, într-adevăr, unele concordanţe sau discordanţe sintactico-metrice sînt susceptible de a se produce la limitele metrice, nimic nu ne permite să ne pronunţăm dinainte asupra dicţiunii care va **interpret»** aceste evenimente.

sau infirma contururile sintactice ale discursului. *în versiunea cea mai „laxă",* ea dublează închiderea în sine a unei sintagme. Această buclare a rostirii asupră-şi nu are, cu toate acestea, nimic inert: ea verifică, într-o probă mereu reuşită, capacitatea discursului de a-şi împlini proiectul. Iar confirmarea, cerută din nou, neîncetat, în vers, trădează incertitudinea care caută să se potolească astfel. în acest sens, concordanţa metrică este tot atît de „grăitoare" ca şi discordanţa. Şi una, şi cealaltă îşi au originea în aceeaşi nelinişte discursivă, dar îi răspund în maniere opuse. *în versiunea cea mai tensională,* o limită metrică va configura, în spaţiul pe care îl delimitează, ansambluri sintactice inconsistente şi va crea o structură de anticipare semantică. Ea devine, deci, instrumentul unei „pase" interlocutorii, impunînd provizoriu destinatarului o „sintaxă" figurală a reprezentărilor şi pro-vocîndu-l la o relansare a proiectului discursiv. Destinatarului ~> îi rămîne, aşadar, să parcurgă cu gîndul distanţa dintre datele provizorii ale discursului şi totalitatea vizată. Piedica metrică" transpune în distanţa interlocutorie această întîrziere a rostirii asupră-şi, această distensie intimă care - în fiecare dintre momentele sale - îi întemeiază deschiderea.
Versul dă, în consecinţă, naştere unor dinamici reprezentative extrem de variabile - potrivit numărului şi intensităţii punctelor de tensiune pe care le distribuie în spaţiul său. De aici, în istoria versificaţiei, strategiile tensionale foarte diferite. Astfel, versul poate, ca la Malherbe, să generalizeze concordanţa limitelor sintactice şi metrice. Dacă sîntem ispitiţi să vedem într-însa o anume slăbiciune expresivă, uităm că, în epoci de indecizie lingvsitică, o asemenea metrică serveşte unei veritabile producţii a limbii, într-o nouă claritate a contururilor. Coincidenţa versului cu sintaxa *realizează* atunci o

completitudine nedată ca atare în conştiinţa lingvistică, căreia i se vede redată acum şi tensiunea

De la vers la dispozitiv
123
metrică. Versul poate, dimpotrivă, să distribuie distanţele cele mai mari cu putinţă între limitele sintactice şi metrice (să zicem, plecînd de la Victor Hugo): el trebuie atunci să menţină forţat poziţiile metrice, pentru a-şi menţine eficacitatea jocului, ceea ce cantonează tensiunea în statutul de raritate „expresivă". Versul mai poate apoi, potrivit unei „linii neclare", să aleagă multiplicarea tensiunilor minore: ar fi, de exemplu, soluţia verlainiană, care apelează la structuri formale nu numai metrice, ci şi ritmice ori melodice, pentru a dispersa discordanţele elementare în care se străvede trama însăşi a discursivului („micile voci" sau, potrivit expresiei lui Mallarme, „silabisirile primitive"). Mai pot fi imaginate multe alte regimuri tensionale[1]. Nu vreau să le repertoriez aici, ci doar să sugerez că o practică metrică este o energetică a sensului şi că ea este mai întîi înţeleasă ca atare, potrivit unei receptări mai degrabă „dinamice" decît interpretative: e ca şi cum am urma o partitură abstractă, dacă vrem, din care melodia lipseşte, dar unde s-ar afla, încifrate, ritmul apariţiei evenimentelor şi deosebirile de intensitate dintre ele.
Totuşi, această receptare dinamică - singura ce subzistă în memoria unei lecturi, cînd toate reprezentările precise au fost uitate - este angajată imediat într-o producţie de sens care o acoperă. Concordanţa metrică, operînd „cvadratura" discursului, îşi dublează sintaxa cu un spaţiu de relaţii proporţionale: ea formează astfel cadrul figurilor zise „de construcţie" (paralelisme, simetrii, gradaţii), figuri mereu parafrazabile semantic, ca analogii, contradicţii, proporţii etc.
1 Astfel, la Denis Roche (de exemplu, în *Eros energumene,* Seuil, Paris, 1968). o distribuţie nouă a discursului în vers dezvăluie limite metrice neexploatate (de pildă, începutul versului) şi noi spaţii de discordanţă (mijlocul unui cuvînt, chiar al unei silabe). Mai mult, înlănţuirea unui vers cu altul nu completează în mod necesar ansamblurile segmentate, lăsîndu-le astfel suspendate definitiv. Tensiunea se retrage, deci. la cele două extremităţi, unde creşte, corpul versului fiind tratat potrivit unui mod „lax" sau prozaic.
124
Rostirea singulară
Coincidenţa mărcilor sintactice şi metrice nu antrenează deci fuziunea registrelor de constituire a sensului, ci dedublarea lor. Sintaxei lingvistice i se suprapune o „sintaxă" figurală, mai puternică pentru că mai puţin specifică, şi mereu susceptibilă de a o retraversa pe cea dintîi, potrivit unor relaţii transversale şi neierarhizate. Fie un chiasm extins la dimensiunile unui vers: termenii săi extremi se pot, de pildă, afla într-un raport gramatical de la determinat la determinant; ei sînt totodată în relaţie de simetrie sub aspect figurai, şi, mai mult decît în proză, numărătoarea metrică conferă acestei simetrii o exactitate matematică, o „justifică", în triplul sens -tipografic, aritmetic şi semantic (deja) - al termenului.
Cît despre discordanţa metrică, ea produce semantic o bătaie de tip tropologic. Ea induce cu adevărat două lecturi, potrivit metrului şi potrivit sintaxei, induce, adică, şi succesiunea a două efecte de sens care îşi dispută aceleaşi locuri discursive. în poezie, tropul nu este, deci, numai un accident frecvent, el este înscris în structura formală a discursului. Fără îndoială că el poate rezulta, ca şi în proză, dintr-o discordanţă sintactico-semantică, dar, cel mai adesea, e făcut previzibil de către disjuncţia virtuală a limitelor sintactico-metrice. Aceste două moduri de producere a tropului pot, de altminteri, să se ilustreze reciproc, conjugîndu-se. Să analizăm, de pildă, primele versuri ale uneia din „Duminicile" lui Laforgue[1]:
J'aime, j'aime de tout II mon siecle! cette hostie Feminine en si vierge et destructible chair Qu'on voit, au point du jour, altierement sertie Dans de cendreuses toilettes deja d'hiver, Se fuir le long des cris surhumains de la meri
De la vers la dispozitiv
125
-

[„Iubesc, iubesc cu tot // al meu secol! ostia aceasta ,.. Feminină în carnea-i atît de feciorelnică şi pieritoare , ,1 Pe care-o vedem, în zori, trufaş îmbrăcată g£j...«, în veşmintele de cenuşă, deja, ale iernii I Fugind de sine, de-a lungul strigătelor supraomeneşti
ale mării!"]
în primul vers, limitele metrice intervin în puncte de tensiune sintactico-semantice. Cezura suspendă la

jumătatea drumului determinarea lui *j'aime,* provocînd anticiparea stereotipului „de tout [mon coeur]" (din toată inima). Dar această anticipare se izbeşte, dincolo de cezură, de reînnoirea stereotipului, care este şi o re-metaforizare a lui. Cezura nu se mulţumeşte să coincidă cu tropul, ea îi dublează dinamica. Ea ne permite atunci să înţelegem potrivit cărei *proiecţii asupra opririlor* (de obicei sintactice) anticipăm acele reprezentări ce constituie „fondul" metaforelor *in absentia.* Cît despre sfîrşitul versului, care taie *Vhostie* de epitetul său metaforizant, el *analizează* cei doi timpi ai tropului şi joacă rolul de pîrghie tropologică, despărţind evaluarea literală a termenului de reevaluarea sa metaforică. Vedem atunci cum aceste limite metrice ilustrează două orientări inverse ale tropului. Prima, prin anticiparea pe care o suscită, tinde să condenseze două reprezentări într-una singură *{coeur* ce transpare sub *siecle);* cea de a doua distinge două valori succesive într-o reprezentare aprehendată mai înîi ca unică („ostia" sacramentală reapărînd în al doilea vers ca „ostie" erotică). Astfel, se poate spune că bătaia metrică re-prezintă bătaia tropologică sau, mai precis, că, în vers, se revelează comunitatea lor „ritmică", în sensul arhaic în care *rhythmos* desemna „forma în clipa cînd e întrupată de ceea ce e mişcător, mobil, fluid"[1].

Desfleurs de bonne volonte. XLIV *(Poe'sie.* Gallimard. 1979. p. 156).

[1] E. **Benveniste, „La notion de «rythme» dans son expression linguis-tique",** *Problemes de linguistique generale,* **Gallimard, Paris. 1966.**

Dispariţia locutorie

Or, această dinamică figurală, acest regim specific de producţie a sensului se răsfrîng asupra statutului enunţiativ al „rostirii în versuri". Subiectivitatea îşi pune următoarele întrebări: poate versul „spune drept"? Sau: condiţiile de acces la sens, în vers, lasă ele loc pentru ceva de felul unei „sincerităţi" subiective? Ce să mai crezi, după vers, despre „plenitudinea" subiectului, despre „transparenţa" lui', chiar despre „iniţiativa" lui? Toate aceste presupuse calităţi nu sînt, oare, ironizate de o structură expresivă a cărei duplicitate pare să fie un resort esenţial şi în care stăpînirea sensului e mereu dejucată de relansarea lui?

Să revenim la Laforgue ca la un simptom al acestei crize - şi deja ca la altceva decît un simptom, pentru că, o dată cu el, opera poetică devine o elaborare lucidă şi jucăuşă a derapajului expresiv al subiectivităţii. Să reluăm „declaraţia" din primele versuri ale „Duminicilor". Sinceritatea unei iubiri „din toată inima" e ştearsă de recunoaşterea, în locu-i, a unui efect de „secol", şi chiar de sfîrşit de secol: anotimpul mort, toaleta „cenuşie" a iubitei. în mişcarea prin care se rosteşte, subiectul îndrăgostit se denunţă ca inautentic, avînd un secol în loc de inimă. Iar posesivul *(de tout) mon (siecle)* ((din tot secolul) meu) contestă pretenţiile la subiectivitate ale unei iubiri fundamental formate pe imagini de epocă, deci împărtăşite şi triviale. Mai departe, metaforizarea „ostiei" face să se clatine valoarea sacrală a obiectului dorit, transformînd iubirea într-o experienţă a desublimării. Astfel că discursul poetic al lui Laforgue îşi supraexpune lapsusurile şi îşi instituie enunţarea ca loc contradictoriu.

Făcînd aceasta, Laforgue nu crede, totuşi, că se îndepărtează de „adevăr" (el îşi intitulează cutare poem „Le vrai de la chose"[1]/„Adevărul lucrului"). Mai mult decît atît, îşi propune ca program poetic accesul la „lucrurile înseşi", cuvînt de ordine inedit în poezie: *„Oh! quel ...Ma melodie... I ...dise la chose qu'est la chose..."*[2] („Oh! fie ca/ ...Melodia mea... / ...să spună ce e lucrul..."). Gestul ne apare contradictoriu, dacă îl raportăm la spusele lui Mallarme despre el, în *Crise de vers:* „Jules Laforgue, pentru început, ne-a iniţiat în farmecul sigur al versului fals". Desigur că Laforgue se gîndeşte la adevărul experienţei, iar Mallarme la falsitatea metrului, deci contradicţia e doar formală. Ea se lasă chiar subminată pînă la a-şi reconcilia termenii: a versifica fals ar putea fi adevărat, de unde „farmecul" evocat de Mallarme. într-adevăr, Laforgue destinde instrumentul metric, adică îl face să redea toate discordanţele posibile şi toate_supradeterminările semantice ce urmează de aici. Astfel încît versul instaurează cel puţin o duplicitate enunţiativă şi adesea chiar mai mult decît atît: o difracţie a enunţării în tot atîtea locuri cîte punctări figurale comportă versul. Or, acest regim discursiv

condamnă fără îndoială orice sinceritate, dar nu şi orice „adevăr". Pentru că, în aceeaşi clipă, subiectul laforguian descoperă că „adevărul lucrului" - al dragostei, prin excelenţă - nu se poate enunţa decît contradictoriu. E nevoie de o limbă cu un eu tînjind, cu un eu „polipial"[3]. Laforgue i-a trasat fizionomia prin cîteva invenţii verbale *(violupte, sangsuelle),* ce trădează ambivalenţa dorinţei sale. Dar versul laforguian face în fapt mult mai mult decît să propună cîteva inovaţii lexicale savant-ambigui. El manifestă pluralitatea enunţiativă a cărei purtătoare e structura metrică, dînd astfel o formă expresivă apropriată

Des fleurs de bonne volonte', V, p. 88. **VI,** p. 197. **„Ballade".** *Des fleurs de bonne volonte,* **XXVI.**

128

Rostirea singulară

unei subiectivităţi de-acum înainte scindate sau chiar sfîşiate în bucăţi.

Cu toate acestea, e greu să nu fim sensibili la o anumită condescendenţă a lui Mallarme în aprecierea contribuţiei lui Laforgue. De ce? Fără îndoială pentru că versul fals îi apare ca un ocol inutil subiectiv şi ca o concesie prea mare făcută spiritului epocii. *Crise de vers,* omagiind inovaţiile metrice ale vremii, situează totodată precis caracterul lor neesenţial. Desigur că, în aparenţă, Mallarme salută nemaipomenitul în istoria versificaţiei:

Remarcabil este faptul că, pentru prima dată în cursul istoriei literare a vreunui popor, la concurenţă cu marile orgi generale ţi seculare, unde se exaltă, din claviaturi latente, ortodoxia, cineva, cu jocul şi cu auzul său individuale, îşi poate compune un instrument, de îndată ce suflă într-însul, îl atinge sau îl loveşte cu ştiinţă; folosindu-l în parte, dar şi dedicîndu-l Limbii}

Dar tot contextul arată că nimic decisiv nu poate fi modificat prin această individualizare a instrumentului. Sau sîntem în spaţiul Versului, în sensul foarte larg în care „există vers de îndată ce se accentuează dicţia" - adică de îndată ce discursul se măsoară cu propria-i formă. Iar numele de Vers conţine nu numai realizările sale regulate, discordante sau singulare în toate formele de vers pe care le dorim, ci şi forme neversificate de proză meşteşugită („numiţi-1 Proză, însă e tot el, de rămîne vreo ascunsă urmă a muzicii în rezerva Discursului"). Sau sîntem în afara spaţiului Versului, într-o proză dornică de „reportaj" şi neatentă cu sine. Inovaţiile metrice nu metamorfozează spaţiul Versului, ci încearcă să îl

De la vers la dispozitiv

129

acorde cu mirajele subiectivităţii, cu „răbufnirea ei senti-ţ mentală". Astfel, versul nou ar tinde mai degrabă, prin noutatea şi prin subiectivismul său, să ascundă generalitatea experienţei Versului, ce presupune mereu o descentrare şi o pierdere riguros antagoniste unei *simple* expresii personale. Slăbiciunea lui Laforgue, în ochii lui Mallarme, e fără îndoială că a întîlnit *mai întîi* această descentrare şi această pierdere în formele generale (afective, ideologice) ale epocii, pentru ca mai apoi să le elaboreze într-un travaliu al „desculturii"[1]. Pentru Laforgue, într-adevăr, a poetiza înseamnă a răspunde dispersiei eului, căderii sale într-o „duminică" ce nu e „duminica vieţii", ci aceea a dezorientării. Iar acest răspuns, care e totodată o formă de locuire, nu ar putea decît însoţi dispersia, prin dez-legarea formelor poetice - o dez-legare chemată deci să dureze cît modernitatea, adică să traseze sfîrşitului versului un viitor nesfîrşit.

Ar trebui scrisă toată istoria nenorocirilor subiectivităţii moderne faţă cu Versul. Să i se retraseze toate ipotezele, .toate rătăcirile, toate soluţiile, de la prefaţa la *Spleen de Paris* pînă la - să zicem - Jacques Roubaud, trecînd prin vers-librişti şi suprarealişti. Dar aici ne putem mulţumi să reluăm şi să aprofundam celebra frază din *Crise de vers* despre „dispariţia locutorie a poetului":

Opera pură implică dispariţia locutorie a poetului, care cedează iniţiativa cuvintelor, mobilizate de lovirea inegalităţii lor; ele se aprind cu reflexe reciproce, ca o virtuală dîră de foc peste pietre preţioase, înlocuind

Oeuvres completes. Pleiade. Paris, p. 363.

[1] Expresia îi aparţine lui Laforgue. care scria. în jurul lui 1885-1886: „Cultura binecuvîntată a viitorului este descultura.

lăsarea pe tînjală". **afirmaţie** reluată în *Feuilles volante?.* Le Sycomore. Paris. 1981, p. 105.
130
Rostirea singulară
respiraţia perceptibilă în vechiul suflu liric sau direcţia personală entuziastă a frazei.
Punctul enigmatic şi dificil este aici „înlocuirea" „respiraţiei" cu „iniţiativa" verbală. Să înţelegem bine că Mallarme nu opune în chip *istoric* modalităţilor „vechi" ale inspiraţiei („suflul liric", entuziasmul personal) un nou tip („iniţiativa cuvintelor"), care ar fi o descoperire proprie modernilor - şi anume a lui însuşi. El descrie înlănţuirea de momente fenomenologice din procesul „operei pure" şi îl lămureşte pe fiecare prin teoriile poetice care l-au ilustrat cel mai bine de-a lungul timpului. Astfel, lirismul vechi ne dezvăluie faptul că la originea actului poetic există ceva de ordinul suflului - ceea ce nu înseamnă să legăm expresivul de subiectiv (suflul vechi traversează orice subiectivitate). Nu e decît o subliniere a faptului că nu există operă fără un travaliu de predispunere interioară, de vizare ritmică a unei aluri - travaliu analog căutării corporale a unei „respiraţii" juste, într-o circumstanţă expresivă sau alta; şi care ia cîteodată forma cu adevărat postiirală a unei mişcări fizice sau a unei declamaţii. Prin „respiraţie", trebuie atunci să înţelegem o anume *ajustare* a intenţiei formale şi a resurselor expresive proprii unui individ, aşa cum le regăseşte el interiorizate şi investite aproape carnal (ritmurile, sintaxa, lexicul său, toate formele marcate de preferinţa lui şi de care el *dispune* realmente). „Respiraţia" este, deci, un dialog între apelul de sens propriu unei circumstanţe şi resursa unui corp semnificant, ea este oscilaţie de la un nivel la altul, căutare a planului virtual în care schimbul lor regulat să opereze fără efort, aproape simbolic. Pentru moderni, acest travaliu „respiratoriu" este lăsat în seama improvizaţiei personale. El scapă codificării, fără să ne putem totodată dispensa de el. Dintr-o dată, obsedează în chip mult mai evident decît forma. Astfel, în afara oricărei tradiţii, vers-libriştii nu fac altceva decît să identifice totalitatea
De la vers la dispozitiv
131
actului poetic cu acest moment al expresiei. Versul liber porneşte dintr-o „respiraţie", reluată mereu şi mereu, cu fiecare pulsaţie expresivă - fără ca discursul să se sprijine vreodată, pentru a se continua, pe o bază prealabilă.
A rămîne - cu toate acestea - la travaliul „respiratoriu" ar însemna a rămîne dincoace de Vers, ca şi de experienţa rostirii. Pentru că acest exerciţiu nu are decît vocaţie propedeutică. Dincolo de el, e necesar ca, într-un punct de „cezură" (anterior oricărei cezuri formale), corpul astfel predispus „să cedeze iniţiativa" unei forme, într-o *pasă* esenţială în care el se consumă pînă la „dispariţie". Ce altceva poate aceasta să însemne decît că forma vizată prin ritmuri se închide dintr-o dată în contururile sale şi constituie un spaţiu dinamic ale cărui virtualităţi dejoacă orice intenţie expresivă? închiderea formală deschide, în fapt, spre o mobilizare de relaţii interne. „Reflexe reciproce", „dîră de foc peste pietre preţioase", „cer metaforic care se propagă în jurul fulgerului versului", nici o metaforă nu e destul de strălucitoare pentru a descrie profuziunea de raporturi formale şi semantice care se produce atunci. Iluminîndu-se, Versul se sustrage originii sale enunţiative. El transcende prin propria sa dinamică efortul ritmic care i-a pregătit venirea. Sincopa temporală (în care recunoaştem o trăsătură a figuralului) prin care subiectul locutor, după ce a anticipat îndelung o formă, se descoperă devansat de ea, marchează cel mai bine această „pasă" a iniţiativei. într-adevăr, „reciprocitatea" relaţiilor deschisă de Vers va putea fi reîntîlnită, adusă linear la sens, într-un moment ulterior. Dar, în imediat, ea este cu atît mai grăitoare, cu cît nu putem spune tot ceea ce ea promite. *Pasa* este aşadar un moment de ignoranţă, de întîrziere şi de alienare. „A ceda iniţiativa" şi a se transporta în planul articulării înseamnă a face proba unei aceleiaşi „cezuri". Tăietura metrică rămîne în
132
Rostirea singulară
miezul versului ca urmă a unei diviziuni interioare subiectului vorbitor. Travaliul ritmic al acestui subiect era, într-adevăr, o tentativă de a seduce forma, de a o produce fără soluţie de continuitate, ca pe o prelungire corporală fermecată. Dar subiectul se vede condus spre cu totul altceva, pentru că se află deodată confruntat cu alteritatea formei respective, cu articularea ei pe o limită internă care pare că îl taie pe el însuşi. Nici aici nu există nimic pe care copilul din jocul lui *fort-da* să nu îl fi întîlnit deja. în schimb, „operei pure" îi revine meritul de a angaja, cu fiecare rostire, o „reîncepere a condiţiilor, ca şi a materialelor gîndirii"[1] unde se joacă, deopotrivă, destinul subiectului.
De aici trebuie să plecăm din nou pentru a judeca statutul de adevăr al versului. Din punct de vedere empiric, el poate, spre pildă, părea întemeiat să propună o relaţie antagonică între miza realistă a

autobiografiei şi valoarea „fictivă" sau măcar stilizatoare a versului - cum o face, de exemplu, Philippe Lejeune. Dar analiza versului transformă întrebarea, făcînd să apară posibilitatea unei „autobiografii" mult mai radicale decît aceea care retrasează romanesc istoria unei vieţi. Versul reconduce subiectivitatea la condiţiile profunde ale adevărului său, dincolo de orice anecdotă. El nu dă seama de o „viaţă" încheiată şi moartă pentru sine, pentru a doua oară, în urma verbală ce vrea să-i fie monument - el *este* o „viaţă" care, scriindu-se, se retrasează ea însăşi, şi resituează în relaţia sa cu forma locul excentric al subiectivităţii.

I
Mallamie. ..Solennitc". în *Cravoime au tlwâtre (Oeuvres completes.*
Pleiade. Paris. p. 332).
De la vers la dispoziţii'
133
Dispozitive

Paulhan spune undeva că meritul retoricii este de a ne „elibera de grija expresiei" şi de a ne deschide astfel bucuriei sale. Pentru el, în acelaşi chip, războiul ne eliberează de grija de a trăi, deschizîndu-ne bucuriei pure a vieţuirii, dominarea erotică ne eliberează de psihologia iubirii, deschizîndu-ne unei plăceri nesfîrşite... La fel, am putea spune că versul (constrîngerea metrică, dar şi repertoriul formelor metrice) ne eliberează de figurai, pentru că dispozitivul său implică reconducerea regulată a acestuia din urmă şi îl ţine astfel în rezervă. Versul este memorie. El aminteşte ceea ce revine mereu în rostire. El cunoaşte forţa uitării bătrînilor potic-nindu-se mereu de inactualitatea cuvintelor lor. El schiţează, aşadar, înainte de a fi rostit, epura unui discurs care ar fi un eveniment perpetuu. Cu toate acestea, o ştim (ca şi Paulhan însuşi...), nici versul, nici retorica nu reglează nimic în mod absolut. Pentru că, eliberîndu-ne de o grijă, adică situîndu-ne deodată într-un anumit loc al expresiei, ele ne pot face să credem că ne scutesc şi de riscul acesteia, însemnîndu-ne rostirea cu sterilitate. Şi ce poate fi mai lipsit de speranţă decît o rostire care se crede eliberată de eveniment datorită respectării unui dispozitiv (aşa cum prozodia poate fi definită de Mallarme ca „statuare a efortului minim pentru simularea versificaţiei")?
Eroismul modern stă în a refuza dispozitivul care ar trebui să conducă la locul evenimentului. Dar acest eroism se transformă cu uşurinţă în convenţie ori în pretenţie subiectivă. Prin chiar gestul cu care refuzăm economisirea unei experienţe şi a unui risc, refuzăm şi preeminenţa oricărei forme asupra subiectivităţii. Ne lipseşte atunci curajul de a fi din nou capabili de recunoaşterea unei forme în ireductibila sa
134
Rostirea singulară
alteritate, în ocolul necesar pe care îl impune expresiei (repertoriul metric avea, evident, acest rol). Unde, aşadar, să' găsim poziţia justă în raport cu dispozitivul figurai? Stînje-neala contemporanilor faţă cu versul dă bine seamă de această dificultate. între recuzarea subiectivă a oricărei forme primite şi execuţia formulelor metrice tradiţionale, există, totuşi, loc pentru invenţia unor dispozitive inedite care, în fiecare circumstanţă a rostirii, fac parte deopotrivă din singularitatea unei intenţii şi din exterioritatea unei forme.
O culegere de poeme de Jacques Roubaud[1] conjugă, de exemplu, un ansamblu complex de reguli generative: figurile jocului de go, ridicate la puterea formelor poetice (precum „sonetul sonetelor"), „paragrafe" regrupînd poeme potrivit unei culori tematice inspirate de simbolurile logico-matematice... Un text precum cel ce urmează va fi deci supra-determinat formal ca: a suta lovitură (pioni albi) a unei partide de *go;* ultim „vers" al unui „sonet al sonetelor" în proză; element al unui „paragraf" plasat sub semnul logic al apartenenţei (*e).*
ce n'est pas vrai je metis tout est faux ii n'y a rien en arriere je ne suiş pas du monde je ne suiş pas non plus du monde que j'etais je ne vis pas un mort me glace le vecu j'avance sous l'absence je suiş le chapitre zero du livre la basse oubliee dans la partition e'conomisant le vide enchaînant des raisons qui n 'assurent rien je ne suiş meme pas retranche je suiş nul depossede du don d'e'change

[1] *£,* Gallimard. Paris, 1967.

on a condu pour moi dans le meme temps ou je posais mon premier axiome blanc contre noir et la phrase roule ou rien ne signifie
quelque part je ne vois plus ou autrement peut-etre autrement qui rendra le vrai vrai le noir noir ouvrira Ies yeux sur autre que la mort? (p. 36)
[„nu-i adevărat mint totul e fals nu e nimic în urmă nu sînt din lumea asta şi nici din lumea de unde eram nu-s eu nu trăiesc un mort mi-ngheaţă trăitul înaintez sub absenţă sînt
capitolul zero al cărţii basul uitat în partitură economisind vidul înlănţuind motive care nu asigură nimic nu sînt nici măcar redus sînt nul deposedat de darul schimbului
concluziile s-au rostit pentru mine încă din clipa cînd îmi aşterneam prima axiomă alb contra negru şi fraza se rostogoleşte unde nimic nu semnifică
undeva nu mai văd sau altfel poate altfel cine.va face să fie adevărat adevărul negru negrul va deschide ochii asupra altui lucru decît moartea?"]
Să ne gîndim la raporturile complexe care leagă dispozitivul şi conţinutul, de o stranie melancolie, al textului „produs" de el. Dispozitivul include versul (şi chiar sonetul regulat) ca pe una dintre posibilităţile sale, într-un ansamblu de variaţii numerice şi tipografice - dar nu se opreşte în mod specific aici, cum o atestă forma paradoxală a „sonetului în proză". Versul e deci prezent/absent: referinţă formală majoră, el e în acelaşi timp depăşit de desfăşurarea logicii sale. Un „Vers" mai amplu, „ordonator al jocului paginilor" (Mallarme), asigură reîncrucişarea mai multor reguli de

generare. Principiile acestui Vers sînt expuse, sub titlul „mod de întrebuinţare", într-un § 0. Ca în orice dezvăluire a unui dispozitiv, efectele acestei revelări sînt deopotrivă de ordin retoric şi imaginar[1]. Retoric, lectura este prinsă în acest paradox - că nici unul dintre poemele generate nu era predictibil plecînd de la dispozitiv (şi mai ales acela citat înainte), însă toate pot fi explicate ulterior plecînd de la el. Aşa se face că lectura oscilează între arbitrar şi necesitate fără a se putea opri la vreuna dintre ele, ceea ce e prea puţin important, pentru că esenţialul e în altă parte: în neliniştea sa, lectura nu încetează să revină asupra textului; dispozitivul este agentul unei mişcări de *versura* care măsoară realizarea verbală cu proiectul ei afişat. Imaginar, funcţia dispozitivului este cu totul alta: supradeterminarea formală a fiecărui poem *reprezintă* necesitatea evenimentului său. Desigur că aceasta afectează nu numai lectura, ci - într-o mai mare măsură -scriitura însăşi, cum o dovedeşte poemul citat. Dacă, într-adevăr, delegarea către dispozitiv a necesităţii de a spune linişteşte rostirea asupra formei sale, o neliniştește în schimb nemăsurat în ceea ce priveşte originea şi valoarea ei. De fapt, „iniţiativa" poemului e ca devansată de calculul determinărilor sale: „concluziile s-au rostit pentru mine încă din clipa cînd îmi aşterneam prima axiomă alb contra negru şi fraza se rostogoleşte unde nimic nu semnifică". Nu numai că gestul originar apare ca sustras **lui** însuşi de către principiile compoziţiei volumului, dar toate semnificaţiile care decurg de aici sînt resimţite ca vide şi nelocuite. Cît despre subiectul

[1] La fel, revelarea - postumă şi prevăzută ca atare - a Procedeului la R. Roussel nu numai că nu „explică" nici unul dintre textele generate plecînd de la el, dar nici nu oferă vreo cheie de lectură utilizabilă. în schimb, ea antrenează o întoarcere reflexivă a lecturii asupra textului şi leagă în mod imaginar desfăşurarea textului deopotrivă de dispozitiv şi de moartea fizică a autorului.

enunţării, el se dovedeşte excentrat din chiar rostirea sa, redus la zeroul precedînd toate numerele cărţii, „dublat" de un celălalt, mortificator: „eu nu trăiesc un mort mi-ngheaţă trăitul înaintez sub absenţă sînt/ capitolul zero al cărţii".
Dispozitivul, prin arbitrarul său, prin exterioritatea sa manifestă, aşază astfel întreg volumul sub

semnul unei „cezuri" subiective, care trimite la experienţa rostirii în general: în orice rostire, dacă sîntem cît de puţin mînaţi de exigenţa unei rostiri, „un mort [ne] îngheaţă trăitul". Această revelaţie pusă în act de către dispozitiv este ambiguă. Ea face să planeze asupra subiectivităţii riscul unei melancolii. Nu cumva totul se va scufunda prin evidenţierea faptului că „nu e nimic în urmă"? Poetul nu-şi va asuma, oare, „dispariţia locutorie" printr-o lichidare fizică? Efortul de a semnifica nu va renunţa, oare, la el însuşi dinaintea vidului formelor pe care le desfăşoară? Chiar în clipa în care îi impune rănile cele mai dureroase, dispozitivul este, cu toate acestea, ceea ce salvează subiectivitatea şi îi defineşte raportul corect faţă de rostire. Pentru că ea nu se poate recunoaşte „cezurată", fără să cadă într-o pierdere absolută, decît în dispozitiv: într-adevăr, pentru că rostirea „înaintează" într-însul „sub absenţă", ea poate să asume totul, pînă şi enunţarea pierderii mortale a cărei purtătoare este. Astfel*, o frază precum „şi fraza se rostogoleşte unde nimic nu semnifică" poate fi produsă, marcată de vocea albă a dispozitivului, fără a lua cu sine nici raţiunea celui ce o spune, nici sensul cărţii. Dispozitivul revelează şi distanţează. El reconduce rostirea la adevărul ei, dar face ca acest adevăr să fie enunţabil, dîndu-i aparenţa unui efect de formă. El degajează subiectul rostitor din fascinaţia sa pentru

moment melancolică[1] şi îi restituie o anume mobilitate şi îndrăzneală. îl redă abundenţei rostirii.

între poetul versificator şi poetul dispozitivului, ceea ce se schimbă, deci, este imaginarea începutului. Pentru a intra în rostire, poetul versificator ajustează o circumstanţă (întîlnirea unui anumit punct al lumii) la o formă aleasă dintr-un repertoriu tradiţional sau personal. Poetul dispozitivului pleacă de la un calcul care îi ţine loc, în acelaşi timp, de circumstanţă *şi* de formă. Complicaţia constrîn-gerii, „ridicare la putere" a versului sau elaborare a unui procedeu, nu constituie, aşadar, o simplă progresie în exigenţa rostirii. Este o tentativă de a transmuta în necesitate formală lovitura dintîi care motivează vorbirea. De unde reînnoirea obligatorie a dispozitivelor, care rivalizează cu noutatea infinită a circumstanţelor - şi mărturiseşte în felul său că rostirea nu se supune niciodată aceluiaşi *motiv.* O dată stabilit dispozitivul, subiectivitatea, descărcată de responsabilitatea iniţiativei, poate reveni în lume şi vorbi despre aceleaşi obiecte ca orice altă poezie, cîteodată în aceeaşi formă, dacă dispozitivul conţine forma respectivă printre posibilităţile sale (aşa cum e conţine şi sonete regulate...) Rostirea dispozitivului caută, deci, să devanseze orice circumstanţă, orice cezură subiectivă, orice

[1] Că melancolia se află printre raţiunile scriiturii, aceasta apare foarte limpede la Jacques Roubaud, şi încă sub forme multiple: cea a dispozitivului în numeroase volume, cea literală şi dureroasă a doliului în *Quelque chose noir* (Gallimard. Paris. 1986), cea a modelului pierdut în **lucrarea** sa despre trubaduri *(La fleur inverse,* Ramsay, Paris. 1986). pe care îl prezintă în **următorii** termeni pe coperta **cărţii:** „Poezia cea mai contemporană, pentru a supravieţui, trebuie să se apere de ştergere, de uitare, de deriziune, prin alegerea unui arhaism. Al meu e arhaismul lui *trobar".*

„pasă", postulînd de la început „Iniţiativa" ca pură determinare verbală. Dar nici o aruncare de zaruri nu o poate feri de a fi readusă în punctul de început - ivindu-se acela chiar unde îl aştepţi mai puţin. Că se vrea naivă ori calculată, rostirea nu poate fi împiedicată să îşi excedeze proiectul - aşa cum o arată mişcările enjambamentului - şi, dezvoltîndu-se, să atingă punctul ei de îmbinare cu lumea şi cu subiectul ce se produce într-însa.

De la vers la dispozitiv, dintr-o anumită perspectivă, rămînem în acelaşi spaţiu: şi unul, ca şi celălalt sînt încercări de a captura figuralul în ochiurile mai mult sau mai puţin strînse ale unei plase, pentru a-i îmblînzi aventura. Şi unul, şi celălalt mărturisesc despre o dublă atenţie: de a ilustra formal evenimentul, dar şi de a-l ţine la dispoziţie. însă de la unul la celălalt, ceea ce se schimbă e intimitatea cu limba (din care emană versul, în chip firesc, dar de care dispozitivul se îndepărtează) şi relaţia cu timpul, cu memoria, cu transmiterea. Versul este o *rezervă* a evenimentului într-un dublu sens: evenimentul e *salvat* într-însul într-o formulă încercată deja, unde s-au erodat formele unui şir de experienţe expresive; dar evenimentul este *reţinut* în sărăcia tratatelor de versificaţie, care transmit mecanic precepte fără a le face vreodată

cunoscute mizele: desigur că e nevoie de o asemenea reticenţă pentru ca forma versului să treacă, anonimă, din gură-n gură, pînă îl va găsi pe acela care va şti să-i dea glas. Cît despre dispozitiv, el o rupe cu formulele trecutului şi nu-şi mai face iluzii cu privire la viitor. Vine să dubleze singularitatea unui moment de rostire prin particularitatea unei puneri în formă care îi supraexpune raţiunile. O dată cu el se topesc, într-o unică

actualitate, formula şi realizarea ei. Astfel, poetica dispozitivului ne aşterne către timpul unei rostiri *fără rezerve,* care manipulează în fiecare moment al rostirii imediatul evenimentului. Timpul acesta utopic şi neadăpostit este, poate, deja al nostru.

V

SFÎRŞITUL ROSTIRII?

.

Dar despre ce mai e vorba *acum?* Nu am făcut, de-a lungul acestor pagini, decît să salut figuralul, ascultîndu-l pentru ultima dată, înainte de a-l vedea cum dispare? Nu vedem, oare, astăzi, rostirea refulîndu-şi mizele „originare", spre a se obiectiva în discurs? Atingerea noului, în care se situează evenimentul figurai, nu este oare pîngărită de „disoluţia valorii noului"[1], sau cel puţin de banalizarea lui, recunoscută de unii drept o caracteristică a „post-moder-nului"? Nu avem, în retorica actuală, mărturii despre „inovaţia" devenită norma a discursului mediatic (asemeni jocului de cuvinte *obligatoriu* al sloganurilor publicitare sau al titlului de ziar)? Ce spaţiu să imaginăm pentru figurai, dacă rostirii i se cere mereu să se manifeste într-o ţîşnire de efecte discursive, desfăşurată în neatenţia generală? Pe ce fundal de latenţă şi de uitare mai poate ea să reprezinte noutatea propriilor semnificaţii? Toate aceste semnificaţii nu se văd, oare, reduse la maxima platitudine, fără trecut, fără viitor, consumate în imediat? Opera nu se degradează, atunci, într-o manipulare ludică, fără a mai avea puterea de a vesti vreo deplasare a limbii, vreo redescriere a lumii? Nu e ea dinainte cuprinsă în propriul procedeu, în formula sa combinatorie, astfel că realizarea ei, fără să adauge nimic posibilului, cade în indiferenţă? Limba însăşi, somată să îşi supraexpună resursele, nu-şi pierde astfel toate rezervele? Şi, dincolo de această epuizare intrinsecă, nu e ea atinsă şi

împrumut expresia lui Gianni Vattimo. din *La fin de la modernite.* Senil, Paris, 1987, p. 111. *(Sfîrşitul modernităţii,* traducere de Şt. Mincu. postfaţă de M. Mincu, Editura Pontica. Constanţa, 1993.)

altminteri, aservită de Tehnică imperativelor unei comunicări care „desintactizează, degramaticalizează, delexicalizează, neologizează prin «sigle»"[1]?

Asemenea întrebări sînt serioase. Nu le putem îndepărta uşor, nu ne putem mulţumi să le rezervăm unui „nihilism" pervers, care ar fi uşor de conjurat printr-o simplă decizie a voinţei. Ele deschid sumbra perspectivă a unei rupturi a rostirii, multiplicată aici în efecte discursive neesenţiale, „simplificată" acolo potrivit exigenţelor unor coduri de tratare informatică. Astfel, am putea fi determinaţi să ne îndepărtăm de rostire, deopotrivă din pricina profuziunii sale nesemnificante şi a reducţiei sale signalectice. Dar totul este, fără îndoială, mai complex. Trebuie să admitem cji.rostirea este totdeauna în discuţie, că ruptura nu e împlinită şi că nu e vorba despre o premoniţie, chiar la cei ce anunţă sfîrşitul I rostirii, ci despre o modalitate de a figura orizontul nou al acesteia, care îi decide condiţiile de apariţie contemporane -tot astfel cum, de pildă, valorile nu pot să apară astăzi decît pe fundalul „morţii valorilor" şi luînd în calcul respectiva „moarte"; şi încă, în sensul în care Baudelaire,

declarînd „Lumea se va sfîrşi"[2], nu prezice sfîrşitul lumii, ci situează modernul în iminenţa indefinit suspendată a sfîrşitului. Chiar dacă „sfîrşitul" apare azi drept o perspectivă a rostirii, apelînd la formularea unor „ultime cuvinte", acest sfîrşit, în sensul pozitiv al termenului, nu este numai de negîndit, ci şi de nerealizat într-o lume a limbajului. Rostirea, fiind locul „deschiderii", nu ar putea să fie sfîrşită, epuizată, de nici unul dintre discursurile cărora le dă naştere. Desigur că ţine de

[1] Potrivii spuselor Iui Michel Deguy, *Brevets,* Champ Vallon, 1986, p. 157.

„Fusees". în *Oeuvres completes,* voi. I, Pleiade, Paris, 1975. p. 663. Mă folosesc de comentariul **lui** Michel Deguy la această ..ţişnire de foc'", **din** *Donnant donnant.* Gallimard. Paris. 1981. p. 70.

esenţa deschiderii să se vadă ameninţată de cel asupra căruia se deschide. Reînceputul schiţat de fiecare nou uzaj discursiv se lasă captivat de virtualităţile sale de dezvoltare şi vizează spontan să asume întregul rostirii în stilul şi în lumea sa. Dar nimic nu îl poate feri de propria expunere. Lumea continuă să se producă, indiferentă chiar la ceea ce noi considerăm a fi o apocalipsă a sensului; singură deschiderea sa, adică izvorul său de figurare, este certă, manifestată neîncetat de către apariţia diferenţelor şi a stilurilor, de către smulgerea semnificaţiilor din ele însele, de către ineditul evenimentelor şi al uzajelor discursive.

Nu e mai puţin adevărat că trăim o schimbare dificilă şi ameninţătoare a conştiinţei retorice. Totul se petrece ca şi cum ne-am imagina că rostirea a ajuns în punctul utopicei sale realizări, adică în punctul unei deschideri absolute şi fără orizont. Sau, cu alte cuvinte, modul figuralitaţii care domină reprezentarea noastră despre rostire şi practicile noastre verbalfi-je&te *dQ-txpudiscurşiy,_Ceie* trei moduri de figuralitate (enunţiativ, retoric, discursiv), evidenţiate[1] de noi anterior, sînt, desigur, indisolubil legate, ca nişte aspecte complementare ale deschiderii rostirii. Nu există eveniment figurai care să poată fi redus la unul singur dintre ele. Dar conştiinţa retorică pe care o avem despre fiecare este extrem de inegală, potrivit caracterelor proprii şi *punerilor în act (mises en oeuvres)* cărora le dau, istoriceşte, naştere. Sub acest aspect, trebuie să distingem, între un mod figurai şi altul, nuanţe de *publicitate.* Figuralitatea *enunţiativă* este cea mai secretă. Ea marchează o atenţie acordată diferenţialităţii ce deschide în chip originar rostirea şi un efort de a traduce această diferenţialitate în forma tensională a enunţului. Cum am

[1] Cf. **subsecţiunea** 3. cap. **II,** pp. 75-78.

văzut, această figuralitate este ilustrată de operele întoarse către provenienţa lor. Recunoaşterea sa presupune o suspendare a semnificaţiilor şi o revenire asupra sursei lor. Ascunsă neîncetat de chiar semnificaţiile desfăşurate de operă, sesizarea ei nu este decît intermitentă. Chiar dacă ea bîntuie transistoric orice punere în act, e nevoie de un efort poetic ori teoretic (precum acela - de pildă - al romantismului german) pentru a o face să intre într-o reprezentare a expresiei. Dimpotrivă, figuralitatea *retorică* este explicită prin esenţa ei. O expun tratatele ce îi identifică regulile cu întregul rostirii. Figuralitatea *retorică* prezintă deschiderea rostirii ca pe un joc de abateri contractuale, o transgresiune reglată de tip «senţialmente social şi relaţional. Ea presupune un acord interlocutoriu atît asupra normelor, cît şi asupra abaterilor discursive, codificate de tratatele de retorică; ea implică existenţa, între interlocutori, a unui minim de comunitate reprezentativă, care să permită rezoluţia fericită a infracţiunilor discursive, potrivit unor proceduri de evocare convenite. Cît despre figuralitatea *discursivă,* conştiinţa sa este în mod necesr.r neclară sau palidă sau confuză. Ea ne introduce, într-adevăr, într-o lume de relaţii semnificante nesigure şi de efecte de sens aleatorii. Ea apare cînd - în acelaşi timp - contractele interlocutorii se încurcă şi se pierde din vedere orice relaţie a rostirii cu „originea". Necodificabilă, ea este elementul refulat din închiderea cîmpului retoric, şi instabilitatea o face improprie oricărei întemeieri. Ea ni se impune, cu toate acestea, o dată cu cîteva gesturi literare programatice, care provoacă decisiv rostirea, luîndu-i la propriu pretenţiile de „noutate", de „deschidere"...

Automatizarea rostirii

Exemplar, scriitura *Cîmpurilor magnetice* a lui Breton şi Soupault şi noţiunea de „scriitură automată" elaborată apoi în suprarealism, începînd cu 1922, vestesc triumful unei conştiinţe retorice discursive[1]. Desigur că amploarea gestului automat rămîne parţial ascunsă de veşmintele ideologice schimbătoare în care suprarealismul nu a încetat să îl drapeze. între teorie şi practică apar, de-a lungul întregii istorii a suprarealismului, tensiuni suficient de vii, cu precădere cînd este vorba despre automatism[2]. Din acest punct de vedere, decretul de automatizare a rostirii, implicat de fapt în apelativul „scriitură automată", este mult mai determinant decît relaţia sa teoretică cu instanţe ale rostirii ce variază potrivit epocilor şi stărilor de spirit ale mişcării. Rînd pe rînd, vedem într-adevăr cum Breton invocă, drept izvor al automatismului, „ceea ce am fi tentaţi să luăm drept conştiinţă universală", „funcţionarea reală a gîndirii", „subliminalul" sau „procedeele de investigare ale psihanalizei"[3] . Multiplicitatea eterogenă a acestor instanţe manifestă

[1] E de la sine înţeles că o adevărată istorie a automatizării rostirii ar trebui să se întoarcă nu numai la „cuvintele în libertate" futuriste, la transpunerile „cubismului" în poezie (în revista *Nord-Sud* sau în primele poeme ale lui Tristan Tzara), ci mult înainte, pînă la discuţiile care. începînd din 1885. însoţesc invenţia versului liber sau pe aceea a monologului interior (cu *Les lauriers sont coupes,* de Edouard Dujardin). Nu este vorba aici decît de a degaja, în liniile sale generale, un mit al expresiei activ cu mult dincolo de suprarealism şi care îi depăşeşte de departe intenţiile explicite.

- Claude Abastado i-a relevat principalele aspecte în „Ecriture automatique et instance du sujet", *Revue des sciences* ***hutnaines*** nr. 184. 1981.

3 Respectiv în „Entree des mediums" (1922). *Les pas perdus* (în *Oeuvres* ***completez,*** voi. I. Pleiade, Paris. 1988. p. 275); *Manifeste du surre'alisine* (1924) *(ibid.,* p. 328); „Le mcssage automatique" (1933) (în

îndeajuns caracterul lor incert. Putem, fireşte, să acordăm importanţă împrumuturilor şi influenţelor, să arătăm originea diferitelor materiale care i-au servit lui Breton la construcţia unui edificiu de justificări ulterioare[1] (trei ani se scurg între descoperirea automatismului şi prima sa teoretizare). Dar ar însemna, poate, să acordăm prea mult credit ideologiei suprarealiste şi să subestimăm radicalitatea unui act discursiv care se dispensează, de fapt, de orice interpretare transcendentă, fie ea de ordin psihologic, metafizic sau metapsihic. Trebuie, de altminteri, să recunoaştem că Breton, în ceea ce-l priveşte, a fost, aproape mereu, conştient de această radicalitate. Primele sale încercări poetice, de inspiraţie post-mallarmeană, îl îndemnau către o altă înţelegere a automatismului. Printr-un cu totul alt versant al declaraţiilor sale, el a recunoscut în acesta „o operaţie de mare anvergură asupra limbajului"^ . Mult mai tîrziu a dat cea mai fericită descriere a ei, prezentînd-o drept un efort de „a se reîntoarce, dintr-un salt, în momentul naşterii semni-ficantului"[3].

Point du jour, Gallimard, Paris, 1970, p. 182); *Entretiens* (1952) (Idees, Gallimard, 1969, p. 36).

[1] Cum au făcut-o Jean Starobinski în „Freud, Breton, Myers" (în *La Relation critique,* Gallimard, Paris, 1970) şi Marguerite Bonnet *(Andre Breton, Naissance de Vaventure surrealiste,* Corti, Paris, 1975).

[2] „Du surrealisme en ses oeuvres vives" (1953), în *Manifeste du surrealisme,* Pauvert, Paris, 1963, p. 355. Pentru această altă genealogie a automatismului, cf. Henri Pastoureau, „Des influences dans la poesie pre-surrealiste d'A.B.". în *Andre' Breton,* col. „Langages", La Baconniere, Neuchâtel, 1970. La fel, următoarele articole ale lui Andre Breton: „Les mots sans rides" (1922; în *Oeuvres completes,* voi. I, ed. cit., p. 284); „Introduction au discours sur le peu de realite" (1924; în *Point du jour,* ed. ciL, p. 22); „Le merveilleux contre le mystere", *Minotaure,* nr. 9, 15 octombrie 1936.

„Du surrealisme...", *op. cit.,* p. 355.

Discreţia ce înconjoară această altă înţelegere a automatismului se explică, fără îndoială, prin caracterul infinit mai periculos al aventurii angajate de ea. Breton spunea despre *Cîmpurile magnetice* că îi fuseseră inspirate de „dorinţa de a scrie o carte periculoasă"[1]. Or, aceste pericole nu sînt numai de ordin psihologic (pentru iniţiatorii lor, care erau, ne spune Breton, „pîndiţi de halucinaţii"). Sînt, totodată, apreciabile într-un plan retoric. La limită, scriitura automată pune în cauză autenticitatea oricărei alte rostiri, atît în interiorul suprarealismului, cît şi în afara lui. într-adevăr, ea are pretenţia de a readuce întregul rostirii asupra unui moment figurai (de relansare a unor semne în liberul joc al raporturilor lor aleatorii): iniţiativa, impactul interlocutoriu, efectele sale de sens. Ea îşi reduce

deschiderea la eliberarea unui flux discursiv. îşi readuce intenţionalitatea la paradoxul unei decizii pasive care constă în „a face abstracţie de lumea exterioară". în sfîrşit, presupune pertinenţa *a priori* a tuturor raporturilor de sens ce se înnoadă într-însa. Asemenea postulate sînt infinit ameninţătoare, fiindcă nu pot fi susţinute de nici o dovadă ce ţine de forma enunţurilor. De unde, chiar în suprarealism, infinite discuţii asupra purităţii producţiilor automate reale; şi revendicarea exorbitantă de a acredita, a exclude sau a descalifica orice scriitură, în raport cu modelul pur al automatismului. De asemenea, nu trebuie să ne mire că, pentru a salva mişcarea de la o nebunie retorică, Breton procedează progresiv la o „ocultare" a automatismului. Această „ocultare", diferită de cea pronunţată public ulterior[2],

„En marge des *Champs magnetiques", Change* nr. 7/1970. [2] Se ştie că partea „textelor suprarealiste" a scăzut foarte repede în *La Revolution surrealiste.* Ne amintim de altminteri de declaraţia solemnă a lui Breton: „CER OCULTAREA PROFUNDĂ. VERITABILĂ A SUPRAREALISMULUI", în *Second manifeste du surrealisme* (1930; în *Oeuvres completes,* voi. I, ed. cit, p. 821). Termenul este folosit deja în mod echivoc, pentru că vine ca o concluzie a unei digresiuni despre necesitatea de a ..împiedica publicul să intre", dar e comentat în notă printr-un îndemn la a se recurge la ştiinţele „oculte".

se referă nu la activitatea mişcării, ci la ceea ce nu s-ar putea nicicum exhiba: izvorul viu al semnificării - captate, produse în văzul tuturor, apoi reîngropate. Sustrăgînd privirilor profane automatismul, Breton îi garantează puritatea şi îi întreţine valoarea mitică. Automatismul va fi de-acum înainte activ la distanţă, şi mult dincolo de suprarealism. Pentru că va veni să răstoarne o întreagă reprezentare a expresiei, metamorfozînd regnul rostirii în regn al discursului... Prin „discurs" să înţelegem mai întîi o rostire desubiectivată, adică în care nici un subiect nu s-ar putea produce - tranzitiv - în proba unui limbaj şi a unei enunţări reale. împingînd subiectivismul la maxim, scriitura automată se deschide unei de-subiectivări radicale. Propunîndu-şi să facă să apară „ceea ce se ţese fără ştiinţa omului în profunzimile spiritului său"[1], scriitura automată atinge în fapt entităţi absolut impersonale precum „funcţionarea reală a gîndirii" sau „conştiinţa universală". De unde, la Breton, contradicţia de nerezolvat între recunoaşterea unei „voci" perfect indiferente faţă de ivirea subiectului, de istoria sa, cîteodată ostilă dorinţelor acestuia, şi grija de a raporta aceeaşi voce „fără vreo ambiguitate posibilă, la Eu"[2]. Această contradicţie pecetluieşte deopotrivă incoerenţa teoretică a suprarealismului şi succesul practicii lui. Mitul automatismului inaugurează în cîmpul literar era unei productivităţi infinite. într-adevăr, ceea ce „eliberează" această rostire este faptul că ea nu întîlneşte nicăieri frîna unei angajări subiective. O dată captată, ea se mişcă de la sine şi la nesfîrşit într-un soi de eter comunicaţional. Fără îndoială, circumstanţe exterioare contingente, precum oboseala, neatenţia, sau întoarcerea unei voinţe prea deliberate, pot să oprească mişcarea rostirii, dar, prin esenţa sa, ea este continuă şi inepuizabilă.

Second manifeste, în *Oeuvres completes,* voi. I, p. **191.** „Le Message autoniatique". *op. cit.*

Sfîrşitul rostirii?

Desubiectivată, rostirea automatizată este totodată - ca un corolar - fără un „celălalt". Conţinută integral în absolutul instanţei din care emană, ea nu are nici circumstanţe, nici adresă. Se dezvoltă în mod absolut monologic, absorbind chiar orice dinamică interlocutorie. în primul *Manifest^,* Breton procedează, astfel, plecînd de la automatism, la o reevaluare a formelor ordinare ale dialogului. îi denunţă acestuia caracterul fals intersubiectiv şi îşi propune să îi restituie adevărata funcţionare: orice dialog, mai mult decît să urmărească triumful unei teze asupra alteia, caută să se împlinească în chip de înlănţuire dezinteresată asupra formei înseşi a discursului. în această privinţă, patologia rostirii ne poate furniza modele de dezvoltare interlocutorie: replica în ecou („ecolalia"), răspunsul „alăturea" („simptomul lui Ganser"), reluarea cuvintelor sau a figurilor. Reîntoarcerea la semn ar fi, aşadar, forma „imparţială" a interlocuţiei. O secvenţă a *Cîmpurilor magnetice* („Barrieres") poate, de altminteri, să treacă drept o ilustrare a acestei teorii: ea readuce dialogul la adevărata sa natură de solilocviu în doi. Instrumentele argumentative sînt folosite în gol, singura adevărată legătură de la o replică la alta constînd în asociaţii bazate pe semnificant sau pe semnificat. Ceea ce se revelează atunci este faptul că repartiţia „echitabilă" a vocilor, în inter-locuţia obişnuită, acoperă în fapt rostirea unui Terţ, a unui El nesubiectiv: Loc pur al semnificanţei, disponibil tuturor identificărilor transcendente sau oculte, indiferent faţă de interesele intersubiectivităţii.

A sustrage rostirea dimensiunii sale intersubiective sau a-i nega caracterul retoric este, de altminteri, acelaşi lucru. Dacă, în scriitura automată, un subiect nu se poate nici ivi din încercarea unui limbaj,

nici situa în raport cu un alt subiect,

:•:. linii;" ; *'/'3bn* £> ÎBTSVXU ■ JI"'9t- ■: . f,V,'an ■!-< *vi ."ynPÂs£mtmm!X* [1] *Oeuvres* ***complitet,*** **voi. I. pp.**,335-336. **j**$_{0v}$ **нvV>.к'!> ■",**

150

Rostirea singulară

e pentru că scriitura automată nu se concepe ca un limbaj. Primul *Manifest* o aşază cel mai aproape de „gîndirea vorbită" şi o descrie prompt ca pe un „mod de expresie pură", ceea ce trebuie înţeles radical, în sensul în care ea ar fi *pură de orice limbaj.* Necompromisă de către formele verbale în care se realizează, scriitura automată participă la ceea ce Breton numeşte „infailibilitatea gîndirii mele îr raport cu mine însumi". Produsele sale nu sînt susceptibile de nici o eroare, pentru că „prin definiţie gîndirea este puternică şi incapabilă de a se prinde pe picior greşit" şi scriitura automată nu este altceva decît „scriitura gîndirii". Dacă, totuşi, apar într-însa „amestecuri" (Breton nu ne spune de ce fel ar putea să fie ele: defecte de sintaxă? incoerenţe semantice? scorii estetice? stereotipuri?), ele trebuie imputate unor sugestii exterioare automatismului, precum distracţia „murmurului" ori revenirea voinţei. Această teză extremă asupra rostirii este preludiul unei mari dereglări retorice pe un plan atît teoretic, cît şi practic. Ea revine la a face să coincidă, în scriitura automată, negarea oricărei figuralităţi cu afirmarea unei figuralităţi generalizate. într-adevăr, dacă este limpede că apar nişte figuri în producţiile automate, de pildă imagini, vom putea oricînd să refuzăm a le considera ca apropieri operate de şi într-un limbaj („...nu stă, după părerea mea, în puterea omului să concerteze apropierea unor realităţi atît de distante...", spune Breton despre imagine, potrivit lui Reverdy[2]). Vom spune, mai degrabă, că vedem în ele produsele simultane ale „activităţii suprarealiste", activitate „pură", în amonte de orice limbaj, şi pe care acesta din urmă se mulţumeşte să o traducă. Figuraiitatea este, deci, readusă în locul gîndirii pure, ca adevăratul ei spaţiu. Dar indistincţia afirmată, printre altele,

---

* Am încercat să relev paradoxurile care decurg de aici în „Les aventuros de **l'automatisme",** *Litte'rature* nr. 72, decembrie 1988. *Oeuvres completes,* voi. I, p. 338.

Sfîrşitul rostirii?

151

între gîndire şi automatism, conferă tuturor formelor scriiturii automate infailibilitatea proprie gîndirii. Nimic, în scriitura automată, nu poate, în consecinţă, scăpa unei pertinenţe figurale, nici chiar relaţiile discursive cele mai hazardate sau mai contrafăcute.

Tezele lui Breton despre automatism subminează, aşadar, orice contractualitate retorică. Lărgind cîmpul figuralului pînă la a-l face să îl acopere integral pe cel al scriiturii automate, ele anihilează orice posibilitate de acord asupra recunoaşterii şi interpretării figurilor. Practic, ele provoacă proliferarea figurilor-simulacre. Pjjn_Jjj|un-simulacre înţelegem nu „imitaţii" de figuri, ci figuri indecidabile, âcfîca Toate formele de relaţii discursive aleatorii şi, în particular, acelea care oscilează între orientări exclusive. Figurile-si-mulacre pot, aşadar, tot atît de bine să coincidă cu nişte abateri retorice, dar şi să se deosebească absolut de acestea. Nimeni nu ar putea să hotărască în ce le priveşte. Breton ne mărturiseşte astfel a fi fost mult timp tulburat de cuvintele *Fleurs de laque je'suite dans la tempete blonde...* („Flori de lac iezuit în furtuna blondă..."), aruncate pe hîrtie[1], şi comentează apariţia acestui „iezuit" adăugînd: „între altele, îi *vedeam* roba învîrtindu-se trădător, periculos, *nu ştiu unde".* Dar încă mai oscilant decît imaginea este statutul cuvîntului „iezuit", care se leagănă între apoziţia metaforizantă şi determinarea adjectivală (nepotrivită) a cuvîntului „lac". La fel, în *Cîmpurile magnetice,* cînd este vorba despre *[le] magasin celeste dont les vitres sont passees de si bonne heure au blanc d'espagne* („magazinul celest ale cărui ferestre sînt date atît de devreme dimineaţa cu alb de spania"), nimic în context nu ne permite să decidem asupra orientării semantice a expresiei „magazin celest". Avem, oare, de-a face cu o

[1] „En marge des *Champs magnetiques'-* (1930). citat în *Oeuvres completes,* voi. I. p. 1128.

152

Rostirea singulară

expresie literal adevărată într-o referenţialitate de tip miraculos? Sau trebuie să vedem în ea o metaforă reversibilă, substantivul „magazin" putînd fi la fel de metaforic ca şi determinarea sa, „celest"? Din lipsă de legi generice şi de constrîngeri contextuale, aceste întrebări rămîn deschise, cum tot deschise rămîn toate apropierile, contrastele, ciocnirile, ritmurile, ecourile care traversează

textualitatea automată. **Fi-j** guralitatea discursivă nu mai are caracterul *secund* al unei reîntoarceri diferenţiale asupra formelor împlinite ale enunţului; sursa de relansare discursivă constituită de ea este pusă\ acum *la originea* discursului, el însuşi conceput ca un cîmpJ de dispersie a raporturilor. Scriitura automată realizează astfel, la modul utopic, proiectul rostirii: ea îşi radicalizează „deschiderea" pînă la a preveni orice coeziune contextuală, îşi generalizează „noutatea" constituindu-se ca producţie de singularităţi neorientate. Dar este limpede că, totodată, rostirea îşi depăşeşte limita. „Deschiderea" sa, nemaioperînd pe fondul unui cîmp închis de raporturi, îşi pierde orice valoare de inaugurare. „Noutatea" ei, nefiind în relaţie cu vreo lege, internă sau externă, apare lipsită de apărare în faţa capcanelor repetiţiei. Nimic nu îi mai permite să facă parte tradiţiei şi invenţiei. Jocul liber al diferenţelor o lasă fără memorie şi fără proiect. Ea este, în consecinţă, neputincioasă: nu îşi mai poate recuza propriul stereotip şi devine indistinctă de propria simulare (de unde dezinteresul rapid, în revistele suprarealiste, pentru textele pur automate, denunţarea lor imediată ca „poncife"). Rostirea intră astfel în „era reproductibilităţii" sale infinite. Ea îşi este propriul plagiat. în acest punct suprem de împlinire, rostirea se răstoarnă în discurs - dacă înţelegem în cele din urmă prin discurs o rostire indiferentă faţă de propria provenienţă, ca şi faţă de propria destinaţie, adică faţă de tot ceea ce face din ea o memorie, un proces formal, o perspectivă *(vise'e).* Or, în intervalul dintre o tradiţie şi o

adresă *trecea* subiectul rostirii. Fără îndoială că el nu era altceva decît o forţă de deplasare, că nu avea altă consistenţă decît pe aceea a unei redispuneri a urmelor. Oricît de puţin substanţial ar fi putut să fie, acel subiect lipseşte din scriitura automată şi o abandonează propriei profuziuni. Căci nimic nu mai cantonează poeticul în raritate. Poeticul, care se voia pînă atunci genul discursiv cel mai puţin comercial (în sens mallarmean), adică cel mai puţin compromis printr-o circulaţie socială ataşată valorilor utilului, schiţează deodată modelul unei rostiri liber instrumentabile (de către oricine) şi infinit productibile. Şi, în acelaşi mod, acolo unde lectura îşi impunea contractul cel mai exigent, sub forma unei participări interpretative puternice, iată că scriitura automată introduce ceea ce am putea numi, parodiindu-l pe W. Benjamin, o „receptare distrată"[1]. Cînd, cu-adevărat, relaţiile discursive devin aleatorii, înţelegerea este dezlegată de orice responsabilitate, devine liberă să se abandoneze plutirii propriei atenţii, aceasta fiind garantată de „infailibilitatea" sa. Astfel se văd întrunite condiţiile unei „masificări" a rostirii. Cuvîn-tul de ordine al lui Isidore Ducasse, „Poezia va fi făcută de către toţi. Nu de unul singur", se vede pe punctul de a fi concretizat. Este chiar completat, implicit, printr-un decret-co-rolar: „Poezia va fi lizibilă de către toţi. Nu de către unul singur" (sau ilizibilă, cum doriţi, de vreme ce poezia cade astfel între discursurile neesenţiale, nemaisolicitînd nici o atenţie particulară). Se va obiecta, poate, că, în fond, scriitura automată nu este decît utopia poetică visată în anii 1920 de către o avangardă restrînsă, că eşecul său estetic pledează împotriva importanţei ce i-o acordăm aici; şi că, în concluzie, destinul rostirii nu depinde cîtuşi de puţin de ea. Cred, dimpotrivă, că

[1] **Cf; JL'oeuvre d'art k l'ere de sa reproductibilite technique", în** *Essais* **2, „Medialions", Denoel/Gonthier, 1983.**

acest mit era sfîrşitul inevitabil al unui subiectivism al expresiei împins pînă la extrem şi că el ne marchează astăzi profund conştiinţa retorică. Aşa se face că spontaneismul expresiv şi „ludizarea" poeticului s-au impus în practicile pedagogice, înlocuind modelele tradiţionale de compoziţie şi de stil. Aceasta denotă, de altfel, mai puţin abandonul unui cîmp retoric, cît restrîngerea sa la „invenţie". Din perspectiva *figuralităţii discursive,* singurele luate în calcul sînt tehnicile de producţie textuală, în vreme ce sînt abandonate în voia sorţii „compoziţia" şi „elocuţia" şi, în consecinţă, şi efectele semantice şi interlocutorii care decurg de aici. Apariţia cea mai spectaculoasă a acestei metamorfoze are loc, neîndoios, în discursul publicitar. E remarcabil, într-adevăr, faptul că acest discurs, a cărui vocaţie consensuală e mai importantă ca oricare alta, a renunţat la obiectivele persuasive propriu-zise, spre profitul agrementelor imediate şi aleatorii ale unei figuralităţi deschise. Fie, de pildă, printre mii de alte posibile exemple, acest „mesaj", care îmi trece pe dinaintea ochilor o dată cu laterala unui autobuz (iunie 1988): L'AMER ROUGE („amarul roşu") - literele gigantice plutind deasupra valurilor stacojii, dar îngheţate, ale unui aperitiv prea puţin cunoscut. Unde merge un asemenea enunţ? Jocul omofonic cu LA MER ROUGE („Marea Roşie") generează o analogie vidă între două noţiuni şi, plecînd de aici, deschide între ele un cîmp de evocări problematice. Se va spune, oare, că valorile

climatice „arzătoare", implicate de „marea roşie", conferă o anume agresivitate remontantă băuturii respective? Trebuie mai degrabă să relevăm hiper-bolizarea care îi extinde savoarea la nişte dimensiuni de-a dreptul pelagice? Sau, cititori cultivaţi ce sîntem, trebuie să dăm drumul, de-a rostogolul, unei memorii biblice în imaginarul limonadier: să asociem „aperitivul" cu „deschiderea" apelor Mării Roşii, ca două evenimente de o aceeaşi putere inaugurală, ba chiar să proiectăm asupra asprimii gustative a produsului în cauză suferinţele îndurate
Sfîrşitul rostirii':
ii?
155
de Moise? Evocarea se reduce la un ansamblu de hiper-bolizări nedirecţionate. înaintea oricărui efect de sens, mesajul îşi afişează mobilitatea ludică şi îi oferă destinatarului plăcerea gratuită a unei asocieri libere. Un asemenea act discursiv, teoretic hărăzit utilului, ne-ar fi astăzi absolut de neînţeles dacă nu am fi asimilat schimbarea de conştiinţă retorică elaborată de avangardele literare ale începutului de secol.
.

Literatură şi simulare

Cu toate acestea, automatizarea rostirii nu s-a realizat pe deplin în suprarealism. Anumite-reprezentări i se opuneau, într-adevăr, atîta timp cît automatismul era garantat de nişte instanţe precum inconştientul sau „conştiinţa universală", atîta timp cît dinamică Ta"era fondată pe credinţa într-un „dicteu magic", el se afla în libertate supravegheată. Produsele sale rămîneau susceptibile de interpretări, psihologice sau antropologice. Realitatea autonomiei sale putea oricînd să fie contestată. într-un cuvînt, automatismul nu îşi întîlnise încă automatul. Pentru a se maşiniza, era de altminteri necesar să îşi reformeze atît reprezentările, cît şi metodele. Exact această adaptare îi este propusă, de cîţiva ani încoace, de un grup literar cu activităţi confidenţiale, dar emblematice pentru imaginarul cultural contemporan (trebuie să ne întrebăm dacă literatura de simulare pe care îşi propune să o producă experimental nu caracterizează *deja* o mare parte a cîmpului literar).
întreg travaliul grupului Ou.Li.Po. *{Ouvroir de Litterature*
• *Potentielle),* de la întemeierea sa în 1961, ar putea fi definit
ca un efort de a dezvrăji automatismul. Acest lucru e evident
156
Rostirea singulară
în declaraţiile lui Marcel Benabou şi Georges Perec, care au lansat în 1973 „Producţia automată de literatură franceză" (sau P.A.L.F.)[1]. Programul lor de producţie textuală se defineşte explicit împotriva automatismului lui Breton, cu care afirmă a nu avea „nici un raport", dar pe care, într-un anume fel, vor să îl împlinească în chip autentic. Gestului suprarealist i se neagă orice validitate din pricina pasivităţii sale (numită aici „relaxare"), la fel cum este criticat implicit caracterul exogen al forţelor presupuse a-l anima. într-adevăr, dacă înţelegem să realizăm automatismul, nu am putea să acordăm nici un rol unei instanţe oculte în procesul rostirii: „automatismul presupune o construcţie riguroasă *care poartă în sine principiul propriei mişcări".* Trebuie, aşadar, să substituim tuturor motivelor intenţionale ale discursului (expresive, descriptive sau demonstrative) o necesitate care să îi fie imanentă: „Originalitatea P.A.LF.-ului constă în suprimarea criteriilor exterioare limbajului şi înlocuirea lor prin constrîngeri intrinseci acestuia".
Ambiguitatea cuvîntului „limbaj" serveşte respectivei, ambiţii. Autorii înţeleg prin el deopotrivă competenţa lingvistică, practicile discursive şi formele limbii. Iar automatismul lor poate pretinde a fi rezultatul unei „constrîngeri interne" şi îşi poate pleda autonomia profitînd de acest amalgam. însă noţiunea de „constrîngere internă" creează dificultăţi. Pentru că problema este să ştim la ce entitate de „limbaj" se referă. Putem, de pildă, admite că ea dă seamă de constrîngerile „genurilor", în sensul că un enunţ se înscrie totdeauna într-un registru retoric dat, legat convenţional de o situaţie discursivă. Dar atunci această constrîngere nu poate fi înţeleasă ca „internă" decît făcînd abstracţie de circumstanţa care îi comandă dinamica. Genurile discursului nu sînt forme gratuite, ele configurează tot atîtea practici sociale care, în
1
Change 14, februarie 1973.
Sfîrşitul rostirii?

157
schimb, le fac să evolueze „din exterior". Un gen discursiv înţeles ca o „constrîngere internă" nu poate fi decît un gen mort. Trebuie mai degrabă să punem noţiunea de „constrîngere internă" în relaţie cu „limba"? Desigur că putem considera ansamblul regulilor regizînd formarea enunţurilor unei limbi ca pe o „constrîngere internă". Dar o atare constrîngere e atunci mai puţin „internă" cît „constitutivă". Ea este una şi indivizibilă. Şi chiar înţeleasă în sensul unei „competenţe generative", ea nu implică producerea nici unui enunţ în particular. Este o formă (iar nu o forţă) abstractă a enunţurilor realizate şi numai printr-o iluzie vitalistă putem să o creditäm a purta în sine „principiul propriei mişcări", închiderea producţiei discursive asupra „limbii" instalează astfel automatismul într-o aparentă necesitate. Şi are ca efect îndeosebi ocultarea instanţei automatizante. Această instanţă cît se poate de reală este de natură externă, aşa cum ne lăsa să aşteptăm definiţia aporetică a automatismului („o *construcţie* care poartă *în sine* principiul propriei mişcări"): ea nu e altceva decît o conştiinţă manipulatoare. Iar această conştiinţă este suportul unei mize operatorii la fel de eterogene faţă de limbă ca şi faţă de discurs. Să opunem aici utilizarea şi manipularea. Utilizarea pune în act limba într-o circumstanţă dată a discursului. Se poate ca, la extrema puterilor sale, utilizarea să „realizeze limba distrugînd-o" (adică să deplaseze formele primite pînă la actul discursiv din care se naşte). Dar această deplasare nu este rezultatul unei decizii apriorice, ci e produsul unui joc de forţe între ineditul unui real şi memoria unei limbi, ecoul unei tradiţii şi ţinta unei adrese. Prin toate aceste împrejurări, utilizarea este deschisă asupra propriei alterităţi *(sur son autre).* Ea nu e altceva decît urma acestei deschideri. Manipularea face abstracţie de orice circumstanţă, discursivă (adică de orice real şi de orice interlocuţie), ea tratează limba şi enunţurile ca^pe nişte forme reificate, liber înlănţuibile. Ea înţelege jocul limbii ca pe o combinatorică, adică operaţiile sale se
158
Rostirea singulară
aplică în mod necesar unei forme încheiate, anistorice şi închise. în sfîrşit, justificîndu-şi propria practică prin presupusul său izomorfism cu această „combinatorică" lingvistică, ea îi şterge exterioritatea şi îşi afirmă propria activitate ca fiind implicată de către „limbaj", din care ar emana în chip natural în această mişcare, se eclipsează voinţa de dominare a rostirii care inspiră manipularea - pentru că e vorba, în cele din urmă, de a dispune de formele discursive ca de un material exploatabil şi de a-i epuiza productivitatea.
E de la sine înţeles că obiectul prezentei discuţii nu îl constituie reuşita sau eşecul estetic al producţiilor Oulipo-ului. Şi nici aprecierea unor creaţii care, la cei mai talentaţi autori din grup (Perec, Calvino sau Roubaud, de exemplu), depăşesc dispozitivele ce le-au generat. Nu ne interesează decît statutul expresiei presupus de metodele oulipiene, în măsura în care el ne introduce într-o literatură a simulării. Ni s-ar putea reproşa că evaluăm prea grav o activitate pur „ludică". Dar tocmai „ludizarea" literaturii trebuie.înţeleasă, prin intermediul unor practici în care opoziţia dintre ludic şi seriozitate îşi pierde orice pertinenţă. La fel, nu pot fi invocate umorul şi dezinvoltura autorilor faţă de propriile postulate pentru a relativiza miza declaraţiilor lor. Trebuie, dimpotrivă, să remarcăm faptul că acest *ethqs_* dubitativ este însuşi semnul unei [1] literaturi de simulare. \Mai general, teoretizarea oulipiană este caracterizată de o oscilaţie constantă între tonul umoristic şi revendicarea ştiinţificităţii. Cînd, de pildă, Queneau defineşte cercetările oulipiene ca „amuzante", o face spre a putea sugera mai bine seriozitatea acestora, prin analogie cu „matematicile amuzante" din veacurile trecute, care purtau în germene dezvoltările cele mai moderne ale ştiinţelor exacte[1]. în acelaşi fel, Franşois Le

[1] „Litterature potentielle". în *Bâtons, chiffres et lettres.* Iddes/Gallimard, Paris, 1965. p. 322.
Sfîrşitul rostirii[9]
159
Lionnais apropie încercările oulipiene de sinteză a literaturii de cercetările de sinteză a vieţii la care e înhămată bio-chimia[1]. Mizele ludicului sînt serioase. Oulipienii subînţeleg asta fără a putea să o afirme cu seriozitate. într-adevăr, gestul oulipian are el însuşi un statut indecidabil: infinit productiv şi absolut gratuit. Simulacrele pe care le produce, pentru că provin dintr-o manipulare, sînt toate, familiare sau stranii, *dezafectate* în mod egal. Ele nu pot fi evaluate nici în sensul, nici în etosul lor. Oulipo-ul e destinat astfel să reviziteze întreg cîmpul literarului ca joc, fără a se putea emancipa el însuşi din ludic spre a se întemeia. Aici ca şi în alte părţi, în ideologia epocii, ludicul ne-a devenit destin, mai degrabă decît exerciţiu al unei libertăţi.

O literatură a simulării neutralizează şi alte opoziţii. Ea poate pretinde, nediferenţiat, noutatea (prin dezinvoltura specifică cu care manipulează formele) sau tradiţia (prin asemănarea unora dintre produsele sale cu forme deja cunoscute).Jn realitate, ea nu e nici nouă, nici tradiţională, pentru că e nespecifică: ea acoperă toate formele de enunţ indnctibile din forme realizate deji. Se amăgeşte cînd, în numele constrîngerii, se reclamă de la tradiţia convenţiilor prozodice[2]. Desigur că anumite virtuozităţi metrice vechi sau moderne ar putea să apară ca nişte prototipuri ale oulipismului. Dar virtuozităţile respective nu traduc cîtuşi de puţin logica generală a prozodiei, în măsura în care ea propune o schematizare a datelor fonologice ale limbii şi o reprezentare a formelor discursului, în măsura în care ea

[1] „Le second manifeste", în *La Bibliotheque Oulipienne,* voi. 2, Ramsay, Paris, 1987, p. 10.

[2] Franşois Le Lionnais, *ibid.,* p. IX: „Rămîne deschisă problema dacă (şi cum) OuLiPo-ul ar putea crea noi structuri, nici mai mult, nici mai puţin constrîngătoare decît structurile tradiţionale. Pe scheme vechi (sau noi) poetul ar avea posibilitatea de a face versuri noi".

oferă totodată posibilitatea unei întoarceri „originare" a rostirii asupră-şi. Constrîngerea oulipiană nu este de ordinul unei stilizări reprezentative, ci de ordinul unei operaţii experimentale. Fie - cu titlu de exemplu - două forme de „constrîngere" traducînd o atenţie deosebită acordată valorii originale a lui *e* în limba franceză. Acolo unde prozodia franceză rezolvă dinamic problema specifică pusă de discurs prin fonemul *[o]* şi face din el un instrument subtil de flexibilizare a metrului, OuLiPo procedează la excluderea programatică a literei *e* în jocurile sale lipogramatice[1'] şi generează, plecînd de aici, o franceză simulată. Constrîngerea prozodică răspunde limbii, constrîngerea oulipiană îi testează rezistenţa la deformare. Oulipjenii afirmă, deci, destul de credibil, o voinţă de „a se acorda civilizaţiei noastre ştiinţifice"[2].

în această privinţă, nu s-au remarcat de-ajuns implicaţiile gestului lui Queneau în ale sale *Cent miile milliards de poemes.* Să ne amintim că el propunea acolo, printr-un joc de rînduri decupate, combinarea liberă a celor 14 versuri constitutive ale celor 10 sonete de bază, deci o sută de mii de miliarde de posibilităţi diferite. Exerga anunţă, profetic: „Numai o maşină poate aprecia un sonet scris de o altă maşină". Şi, într-adevăr, acest dispozitiv combinatoriu implică excluderea, simultană, a autorului, a textului şi a cititorului. Orice cititor real este supus (în Prefaţă) probei imposibile de a petrece „190.258.751 de ani" pentru a epuiza posibilităţile combinatorii ale volumului. Astfel, cititorul se vede confruntat, oportun, cu propria condiţie de muritor nu numai ca persoană, ci şi ca funcţie. Lectura fiind redusă la un simplu proces combinatoriu, nu e nici o îndoială că o maşină de

1 Astfel e ..turul de foită" al lui Georges Perec, care şi-a scris romanul *La Disparition* (Denoel, Paris, 1969) fără a utiliza niciodată litera *e.*

2 Franţois Le Lionnais. Postfaţă la *Cent miile milliards de poemes,* de Raymond Queneau (Gallimard, Paris. 1961).

tratare a informaţiei se află mai bine plasată pentru a o asuma. De altminteri, textul, insesizabil în contururile sale, ilizibil sub aspect material, s-a volatilizat: el nu mai constă în nimic altceva decît propriul său program. Cît despre autor, el se împarte în mai multe instanţe: inventatorul dispozitivului şi manipulatorii acestuia, cărora li se acordă satisfacţia de a se considera, printr-o funcţionare în buclă, producători ai textului altuia[1]. Apelul la maşină ca garant absolut al comunicării, adică, un circuit închis asigurînd succesiv sarcinile de conformare, producţie şi receptare a mesajelor, apare într-adevăr ca ultim orizont al „literaturii potenţiale"[2]. Ordinatorul joacă aici un rol imaginar esenţial. El nu e doar cerut pentru o funcţie de „asistenţă" (în pofida a ceea ce lasă să se înţeleagă denumirea de „scriitură asistată de ordinator") într-o activitate literară care s-ar putea exersa la fel şi pe căi artizanale. Ci el asumă o funcţie de definiţie. într-adevăr, în punctul de plecare, el cere o conformare a dispozitivelor la pertinenţa garantată de programabilitatea lor (pentru că o formă nu va avea existenţă literară recognoscibilă decît atîta

Cf. Jean Queval, „Insecte contemplant la prehistoire", în *Bibliotheque oulipienne, op. cit.,* p. 239: „La a treia sau a patra lectură a celor *O sută de mii de miliarde de poeme,* ceea ce subzistă mai remarcabil este faptul că această maşină este o maşină Queneau. Invitaţii subprefectului care au folosit-o (Queneau însuşi povesteşte anecdota respectivă) nu şi-au creat, firește, poemele proprii, dar nici n-au făcut nişte poeme impersonale; au făcut nişte poeme de Queneau",

Acest apel s-a concretizat foarte devreme la oulipieni. Astfel, Franţois Le Lionnais afirmă (1962): „Ceea ce anumiţi scriitori au introdus în maniera lor de a scrie..., Operatorul de Literatură Potenţială (OuLiPo) înţelege să facă sistematic şi ştiinţific, recurgînd la nevoie la bunele oficii ale maşinilor de tratare a **informaţiei"** („LaLiPo (Le premier Manifeste)". *Bibliotheque oulipienne,* voi. 2. p. V). Sau Queneau (1964): ..Regretăm că nu dispunem de maşini: *lamento* neîntrerupt în cursul întîlninlor

noastre" („Litterature potentielle". *op. cit.,* p. 322). Aceste regrete au lăsat locul constituirii unui nou grup. ALAMO, a cărui naştere e semnalată încă din 1981 (în *Action poetique* 85, Entretien de Jacques Bens et Paul Fournel avec Henri Deluy). Despre Alanio. cf. şi *Action poetique* 97,

timp cît va fi programabilă şi reproductibilă.). La sosire, el îi asigură singura receptare convenabilă, adică exhaustivă, prin epuizarea combinatoricii. Buclarea rostirii în acest mare Celălalt constituit de ordinator decurge astfel dintr-o serie de echivalenţe reductive între rostire şi „limbaj", „limbaj" şi combinatorică, „receptare" şi combinaţie, fiecare dintre respectivele instanţe chemînd-o automat pe următoarea. Comunicarea circulă aici cu atît mai bine cu cît ea este, ca să reluăm termenii lui Lucien Sfez[1], „autistă", adică ruptă de orice circumstanţă a discursului, şi „tautologică": e pro-ductibil ca literatură ceea ce este pre-programabil ca literatură. în această închidere se neagă nu numai mizele dorinţei şi ale puterii, care prezidează orice rostire, ci şi istoricitatea, suspendată în chip magic aici, a literaturii.

Pentru o rostire taciturnă

Utopia se denunţă etimologic ca „fără loc", dar tota-lizarea la care ea aspiră o situează mai ales „în afara timpului". Acolo unde pretinde a se împlini ca deschidere, ea se sustrage în fapt puterii deschizătoare a timpului. Rostirea întîlneşte astfel, în fiecare din momentele sale figurale, tentaţia utopică de a se abstrage realităţii deschiderii printr-o infinitizare ce opreşte timpul. în punctul său *enunţiativ,* am văzut-o lăsîndu-se captivată de emergenţa distinctivului şi riscînd să se eternizeze în repetarea unei bîlbîieli în pragul acestuia. Pentru că, dorindu-şi să surprindă utopia originii, ea se poate închide în nesfîrşitele jocuri de oglinzi ale reflexivităţii fără a-şi da seaina că mişcarea sa o îndepărtează de sine, că ea este deja dintotdeauna, în esenţa ei, înde-

i
Critique de la ***communicatwn.*** Senil, Paris. 1988.

părtarea adîncită de absenţa sau de apelul unui real. în momentul său *retoric,* rostirea este înghiţită cu uşurinţă de utopia comunităţii. Solicitînd printr-un joc de diferenţe participarea interpretativă a altuia, ea postulează natural un partaj al procedurilor de inferenţă şi al reprezentărilor. Şi, postulînd acest partaj ca absolut, ea ajunge cu uşurinţă să nege orice distanţă interlocutorie. Atunci, ea îşi pierde puterea sa de apel şi forţa sa de redescriere. Se face surdă la diferenţialitatea pe care o pune în act în ciuda ei însăşi, prin simplul joc al particularităţilor sale concrete. Sub culoarea atingerii reprezentative, ea nu mai operează decît repetiţia unui partaj reprezentativ întotdeauna stabilit dinainte. Şi se reduce în cele din urmă la un solilocviu nesfîrşit Cît despre momentul *discursiv* al gîndirii, am recunoscut că este ameninţat de dorinţa de a epuiza posibilităţile formale ale rostirii - tentativă în care se extenuează şi semnificaţiile şi contrastele interlocutorii. Astfel că rostirea este bîntuită de utopiile totalităţii, dar ceea ce o salvează de ea însăşi este tranzitivitatea cîştigătoare. Cum fiecare din momentele sale anticipează actualitatea celui ce va urma, ea ne apare nu ca *instrument* al unei deschideri, ci ca *răsucirea* în care deschiderea se dăruie într-un proces de forme.

Din această tranzitivitate (dis-cursivitate) trebuie pornit din nou pentru a privi destinul contemporan al rostirii. Numai ea ne asigură că nici o utopie expresivă nu se poate îndeplini fără ca să se prăbuşească totodată lumea de limbaj în care ambiţionează să aibă loc. Acest fapt defineşte rostirea ca locul unei *rezistenţe ireductibile la orice închidere.* Acolo se află evenimentul său, în perpetuă desfăşurare. în acest sens, rostirea nu reclamă din partea noastră nici o vigilenţă, nu trebuie să o păstorim, pentru că în străfundul ei ea depăşeşte nu numai utopiile totalizatoare care-o bîntuie, ci însăşi grija noastră de a-i păstra deschiderea. Problema priveşte, aşadar,

mai curînd destinul nostru într-însa. Noi trebuie să recunoaştem pluralitatea locurilor rostirii cărora ne dăruie prezentul, pentru a-i asigura mobilitatea şi alegerile, libertatea locuirii. Iar recunoaşterea respectivă nu vine de la sine. Nici o retorică explicită nu ne mai desenează harta rostirii. Dacă rostirea continuă să se reprezinte în mituri mereu noi şi să se inventeze în practici mereu inedite, în prezent, identificarea acestor mituri este tulburată de amestecul lor sincronic: şi, corelativ, practicile verbale se „babelizează" fără a părea că ne conduc către vreo cale specifică. Riscul ce ne pîndeşte este, aşadar,

cel al confuziei. Să credem că ne aflăm cît mai aproape de deschiderea rostirii, cînd, de fapt, lucrăm la închiderea ei, să ne gîndim că operăm o deplasare cînd ne zăvorim în repetiţia aceluiaşi, să pretindem că stăpînim rostirea cînd experimentăm pierderea şi descentrarea ei, acestea sînt pericolele cărora ne expunem dacă pierdem din vedere evenimentul rostirii. De aceea, miturile expresiei trebuie să fie dezvăluite, punerile în act ale rostirii - interogate, criticate, reevaluate neîncetat. Acolo se află singura şansă pe care-o avem de a ne afla drumul.

Or, trebuie să ne întrebăm dacă arta poate încă să ne arate calea, în această interogare, sau dacă nu este decît o practică extenuată care şi-a pierdut orice privilegiu al punerii în act şi al „ilustrării". După alţii, Gianni Vattimo, în *Sfîrşitul modernităţii,* identifică formele contemporane ale artei cu forme ale „morţii artei". El distinge trei asemenea tipuri, caracteristice (după el) „postmodernului": utopia, kitsch-ul şi tăcerea. Utopia ar culmina cu estetizarea generală a vieţii, predicată de cultura mediatică, în sensul în care această cultură produce consensul social ca acord asupra criteriilor frumuseţii şi agrementului. Kitsch-ul ar proceda la o auto-ironizare a statutului artei, jucîndu-se cu toate formele reduplicării la distanţă. în sfîrşit, tăcerea, ca reacţie la primele forme ale

morţii artei, ar constitui un fel de „sinucidere de protest". Opera ar refuza comunicarea, iar experienţa estetică nu s-ar mai da decît ca „negaţie a ansamblului care au fost caracterele sale canonizate de tradiţie, începînd cu plăcerea frumosului". Fără îndoială că putem să raportăm cu uşurinţă la rostirea poetică aceste aspecte ale declinului artei. Automatismul suprarealist deschide calea utopică a unei generalizări a poeziei, „făcută de toţi, nu de unul singur", şi anunţă explozia poeticului prin dispersia acestuia în locurile cele mai „comerciale" ale rostirii. Literatura potenţială conduce, printr-o tehnicizare ludică, la o conştiinţă kitsch a formelor literare, în măsura în care permite producerea la infinit a simulacrelor dezafectate. Cît despre tăcere, ea ar marca o literatură ascetică şi rebelă faţă de consumul imaginar: opere precum cea a lui Beckett sau Blanchot ne-au propus un atare exerciţiu paradoxal.

Dar există cîteva motive să ne îndoim că această trilogie a declinurilor dă seama exhaustiv de viitorul rostirii. îndeosebi, putem contesta faptul că orice formă „tăcută" trebuie să fie înţeleasă ca o negaţie sau o „sinucidere de protest". Intimitatea esenţială a rostirii cu „tăcerea" pledează pentru pozitivitatea unei expresii, dacă nu tăcute, cel puţin *taciturne.* Pentru că nu există rostire care să nu fie întreţesută cu o tăcere din care se naşte şi pe care, totodată, o întinde după sine. Orice proferare vibrează de substanţa unui nerostit ce îi serveşte şi de resursă ritmică. De la forma particulară a acestui nerostit, de la vibraţia lui specifică la marginile enunţului va pleca din nou, de fiecare dată, proiectul rostirii. Să facem sensibilă această tăcere cînd vorbim înseamnă să adîncim în rostire un timp (în chip necesar implicat de ea) al întreruperii şi al contemplării, al revirimentului şi al dezvoltării. O asemenea punere în act a rostirii e refractară faţă de orice tota-lizare utopică: ea nu vizează nici împlinirea finală, nici

productivitatea nesfîrşită. Ea nu este nici nostalgică, pentru că ştie că „originea" spre care se întoarce se inventează şi se depăşeşte o dată cu ea. în mod esenţial tranzitivă, ea descoperă ritmic locul unei libertăţi şi al unei puteri, mereu de recucerit, şi pe care numai exerciţiul rostirii ni-1 poate oferi. I se poate întîmpla să furnizeze mărcile sensibile ale *taciturnităţii* sale (precum cezura versului regulat, jocul albului paginii începînd cu Mallarme, punctele de suspensie la Celine). Dar ea se dispensează la fel de bine de orice dovadă manifestă, pentru că îi este propriu poeticului în general să ducă rostirea pînă în punctul său de reticenţă spre a-i întreţine pentru noi deschiderea şi forţa. Numai astfel ne putem „trece timpul", adică putem deveni trecători printr-însul, putem să-l transformăm în ritm, în interiorul formelor rostirii. Or, mai mult ca niciodată, avem nevoie de o asemenea practică, pentru că trăim într-o vreme a abundenţei de semnificaţii. Nu numai că memoria enunţurilor, ne este tot mai uşor disponibilă, dar producţia materială şi difuzarea lor tind să se amplifice la infinit. Fiecare presimte, cu toate acestea, că o asemenea vîrstă a abundenţei est" şi una a penuriei, această disponibilitate - o indisponibilitate radicală. într-adevăr, profuziunea semnificaţiilor ni le face nesemnificative, fiindcă ceea ce nu ni se dă într-însele e timpul provenienţei lor, adică tocmai esenţiala *taciturnitate* pe fondul căreia se produc. Mai mult ca niciodată, avem nevoie să „vedem venind" o semnificaţie, înainte de a ne lăsa captivaţi de artificiile sale. Timpul prezent ne învaţă că „disoluţia valoni noului" nu pecetluieşte sfîrşitul rostirii, pentru că deschiderea rostirii nu e totuna cu noutatea, chiar dacă - istoric -

îşi găseşte într-însa forma cea mai evidentă de manifestare. Ştim astăzi că imediateţea noului poate şi să eclipseze această deschidere. Iar această înţelegere ne restituie o temporalitate a rostirii pe care nu mai eram în stare să o primim. Ea ne redeschide nu doar viitorului său. ci şi celei mai corecte înţelegeri a trecutului. Proiectul pe

care îl putem atribui nu doar poeziei (ale cărei contururi, ca gen, ne sînt indiferente), ci poeticului însuşi (care este exigenţa de a rosti, în toate genurile) este - deci - ca fiecare rostire să ne redea timpul ei originar, pentru ca să dobîndim dintr-însul limpezime şi forţă.

LECTURA FIGURALĂ: FRAZA ŞI EXPERIENŢA TIMPULUI

Ce e o frază? Să ne punem această întrebare pe un plan estetic sau chiar fenomenologic: cum ne este dată o frază? ce o constituie ca întreg sintetic? cine îi garantează contururile? şi după care dinamică temporală o aprehendăm? Să gîndim fraza ca pe un cîmp formal unde se joacă şi se rezolvă practic aporiile temporalităţii umane. Să o vedem, din acest punct de vedere, ca pe instrumentul unei umanizări infinite. Pentru că în *exerciţiul* frazei e pusă la încercare însăşi forma timpului uman, întins între memorie şi anticipare. Orice frază, fără îndoială, proferată în melodia distrată a raporturilor sociale. Dar, mai explicit, mai ilustrativ decît o alta, fraza lucrată, atentă la desfăşurarea sa, grijulie cu efectele sale... Nici gramaticienii, nici lingviştii nu ne ajută prea mult într-o asemenea înţelegere a frazei. Cei dintîi ne trimit la nişte evidenţe empirice pe care nu sînt dornici atît să le supună interogaţiei, cît să le regleze potrivit unor norme. Ceilalţi construiesc modele teoretice, deliberat abstrase din orice intuiţie fenomenologică, în care fraza figurează ca un postulat ce nu trebuie interogat în sine[1]. Pentru noi, care nu urmărim, cu toate acestea, nici legiferarea, nici dominaţia ştiinţifică asupra discursului (adică, astăzi, reproducerea **lui**

Astfel, putem citi în ***Introduction*** *a la grammaire generative,* de N. Ruwet, Pion, Paris, 1967, p. 366: ..Noţiunea de frază este considerată, în gramatica generativă, un termen primitiv nedefinit al teoriei". Practic, ea e reprezentată - cu toate acestea - ca fiind ,.de o lungime finită şi construită prin concatenare **[înlănţuire],** pornind de la un ansamblu finit de elemente" *(ibid.,* p. 46).

simulată), pentru noi care, pur şi simplu, dăm ascultare frazei, neîncetatele modulaţii dintr-însa care ne transformă în fiinţe ale rostirii, asemenea descrieri nu sînt de-ajuns. Simţim că orice minimă exigenţă de a spune înlătură normele şi modelele şi face din frază o *activare (mise en oeuvrej* a limbii unde se pune la încercare cu totul altceva decît o manipulare a semnelor disponibile.

Frază configuraţie estetică şi

Cel mai bine ar fi, cu toate acestea, să plecăm tot de la definiţiile gramaticienilor tradiţionali. Eclectismul lor este în orice caz mai bogat în întrebări decît postulatul aprioric al lingviştilor. Neputînd da un principiu structural al frazei, gramaticienii fac eforturi pentru a o sesiza simultan în contururile sale materiale şi în coerenţa ei semantică. Astfel, potrivit lor[1], o frază se defineşte *tipografic* ca un ansamblu de cuvinte cuprins între o majusculă şi un punct. *Intonaţional,* este o curbă melodică caracteristică, limitată prin două pauze. Iar *semantic,* este o alcătuire de cuvinte „avînd un sens complet". Fiecare dintre aceste criterii este fragil (şi luate împreună sînt, probabil, contradictorii). Dar nici unul nu e absolut lipsit de pertinenţă, iar fragilitatea lor însăşi conduce la unele întrebări fundamentale asupra frazei.

Să luăm criteriul tipografic. E uşor să remarcăm că şi poezia, de la Mallarme încoace, şi romanul modern ne-au obişnuit cu fraze lipsite de majuscule şi de punct. Iar această

[1] Mă inspir liber din „criteriile tradiţionale de identificare a frazei" repertoriale - şi criticate - de către M. Arrive, F. Cadet şi M. Galmiche în a lor *Grammaire d'ajourd'hui,* Flammarion, Paris, 1986, p. 529.

suprimare are mai puţin sensul unui „atac" la adresa frazei, cît al unei reflecţii asupra elementelor ei constitutive, dincoace de orice marcă materială. Este vorba de a ne face să înţelegem că, în fond, „completitudinea" frazei nu depinde de o structură lingvistică avînd contururi marcate tipografic, ci mai degrabă de o „sinteză" de ordin esenţialmente estetic, relativ independentă de cea dintîi. Rolul artei este de a ne-o reaminti, deplasînd *liber* nu doar limitele frazei, ci chiar figuranţii acestei limite. Pe de o parte, am putea propune enunţului alţi agenţi de configurare, precum secvenţa silabică numărată a versului, paragraful circumscris de blancuri, pagina chiar. Pe de altă parte, am putea juca punctuaţia ca pe un marcaj non-lingvistic - ceea ce şi este, în principiu - dez-legînd-o de structurile sintactice cărora le este, îndeobşte, asociată. Fie aceste două versete din Claudel[1]:

Je le suivis comme une armee qui se retire en brulant tout derriere elle. Toujours
Plus avânt, jusqu'au coeur de la mer luisante!

[„Şi am urmat-o ca o armată ce se retrage lăsînd pîrjol în urma sa. Mereu
înaintînd, pînă în inima strălucitoarei mări!"]

Vedem, în act, respectiva dublă deplasare. Blancul tipografic închide fraza după „Mereu" (legînd nemotivat adverbul de participiu), în timp ce punctul, în loc să marcheze un sfîrşit de frază sintactică, joacă mai degrabă rolul unei suspendări a dezvoltării acesteia, ca o limită metrică. Pentru poet, înseamnă a arăta că punctuaţia este operatoarea unei

1 *Cinq Grandes Odes,* I, 13, Gallimard, „Poesie", Paris. p. 32. (Traducerea românească: *Cinci mari ode* (ed. bilingvă), traducere şi postfaţă de Victoria Ana Tăuşan. Editura ..Grai si suflet - Cultura Naţională". Bucureşti, 1994. p. 35.)

configuraţii nelingvistice în esenţa sa. Astfel, vom şti acum că ceea ce înţelegem prin „frază" a fost totdeauna coincidenţa fericită a unei structuri sintactice şi a unei sinteze estetice -coincidenţă care, cu toate acestea, nu are nimic necesar şi care e de-ajuns spre a desface o formă poetică, dovedind că sinteza estetică e subiacentă oricărei sintaxe şi, totodată, mai generală decît aceasta din urmă, deoarece supravieţuieşte distrugerii structurilor lingvistice.

în vorbire, marcajul intonaţional al frazei conduce la consideraţii analoge. Psihanaliza ne-a învăţat că o pauză era instrumentul infailibil al unei închideri a sensului, chiar acolo unde lipsea o structură sintactică finită. Practicînd această ascultare a pauzelor, sîntem aduşi la un presentiment ce bîntuie gramatica fără ca ea să şi-1 ştie formula: configuraţia face fraza, iar nu invers. Cum să înţelegem altminteri „sensul complet" pe care gramatica îl invocă, în cele din urmă, ca pe un criteriu ultim al frazei? E cît se poate de limpede că acea completitudine în discuţie este de negăsit. Cine ar putea în fapt să pretindă a o cuprinde sub aspect semantic, de vreme ce orice frază minimală deschide către o *infinitate* de fundaluri „circumstanţiale", care pot să o complexifice la nesfîrşit? Trebuie, deci, să admitem că o decizie de completitudine (numită „frază") este cea care, singură, dă acces la posibilitatea sensului, iar nu o împlinire naturală a structurii acesteia. Dar, oare, nu aceasta era manifestată *sensibil* de vechea retorică, care prescria frazei forma „perioadei": înlănţuirea sintactică locuia într-un „circuit" pur ritmic. Iar închiderea „perioadei" deopotrivă îi furniza *a priori* un spaţiu de apariţie şi dovedea *a posteriori* coincidenţa frazei cu o completitudine pur formală.

Lingvistica ne furnizează, în aparenţă, criterii de identificare mai sigure decît gramatica. Dar nu reuşeşte să ajungă la ele decît cu preţul unei abstractizări crescînde a datului fenomenologic al frazei. Şi, într-adevăr, ea progresează în

sensul unei modelizări. Plecînd de la analiza unui corpus de fraze reale, structura frazei poate fi imediat reconstruită inductiv, ca o „ierarhie de conexiuni" (Tesnieres). I se dă o imagine instantanee printr-o figurare schematică *(stemmas-unle* lui Tesnieres ori *arborii* lingvisticii structurale). Mai mult decît atît, gramatica generativă se îndepărtează de orice experienţă a frazei. Procedura de generare pe care ea o descrie nu pretinde a fi realistă, regulile de rescriere pe care le stabileşte nu au ca statut de adevăr decît puterea lor de a prezice enunţurile reale. în toate cazurile, configurabilitatea e postulată ca o presupoziţie a modelului: se dau împreună, „sintagmatic", toate simbolurile generate plecînd de la simbolul F („Frază"). Astfel, cunoaştem tot mai bine structura frazei, dar ştim tot mai puţin cum să îi aprehendăm forma reală.

Divorţul dintre o concepţie empirică asupra frazei -delimitată de mărci sensibile - şi o concepţie

teoretică - în care fraza e definită prin coerenţa sa structurală - ne învaţă următoarele: în frază coincid un spaţiu de configurare definit de contururile sale (în care, virtual, totul intră în raport cu totul) şi un spaţiu de relaţii lingvistice (în care sînt definite raporturile privilegiate dintre elemente). Relaţiile sintactice nu constituie în cele din urmă decît un caz particular în cîmpul de relaţii generalizate deschis de frază. Or, trebuie să ne întoarcem la acesta pentru a sesiza corect ce este o frază, sau mai degrabă la interacţiunea formei lingvistice cu cîmpul ei de desfăşurare. Numai atunci vom putea sesiza fraza ca dramaturgie a sensului întrupat de ea, iar nu ca pe o simplă înlănţuire de semnificaţii deja realizate.

Dinamica frazei

Or, acest lucru nu va fi posibil decît restituind, mai întîi, frazei o dimensiune care îi este sustrasă, ca prin farmec, de
modelizarea lingvistică: dimensiunea temporală. O frază ne este dată în timp, adică în dinamica unei neterminări şi a unei virtuale închideri. Nu ritmul său o face temporală, ci cîmpul de presupuneri pe care-l deschide şi îl închide progresiv. Asta înseamnă că, înainte de a fi o ierarhie de relaţii, ea e un sistem de anticipări prelungite, suspendate, decepţionate, împlinite. Şi e probabil ca o retorică tardivă să fi căutat să surprindă, prin intermediul noţiunilor de „protază" şi de „apo-doză", tocmai această dublă mişcare de „propunere" şi de „restituire", fără a le putea da întotdeauna un conţinut material foarte precis, într-atît „anticiparea" şi „rezoluţia" nu încetează să se încrucişeze în dezvoltarea frazei, pînă în punctul final. Astfel că fraza nu atît luptă cu timpul, cit îi dă acestuia o formă sensibilă (adică tensională). Ea se elaborează *ca* un joc de tensiuni. E cert că, în privinţa aceasta, fraza se bucură de o libertate cvasi-infinită, şi ar putea virtual să dureze cît lumea în care ea se desfăşoară.
Să privim cîteva figuri de infinitizare a frazei. Fraza îşi poate aranja întîrzierea spre a o încheia cu un joc de încastrări interne (o incidenţă şi altă incidenţă în incidenţă...), care desenează în centrul său infinitul unei implozii temporale - într-atît este de adevărat că nu există nici o propoziţie care să nu se deschidă spre propriul său comentariu, nici un comentariu care să nu îşi ceară glosa ori precizarea, mărun-ţind pe dinăuntru timpul propriei expuneri. Ea se poate prelungi şi prin înlănţuirea determinărilor, la rîndul lor determinate în noi propoziţii, creîndu-se astfel într-un ameţitor şir de explicaţii secundare, în care se pierde progresiv tema iniţială. Ea poate proceda printr-o simplă acumulare enume-rativă, multiplicîndu-şi indefinit fiecare dintre constituenţi. Sau, mai mult, prin relansarea retrospectivă a unei structuri aparent închise (conform unei figuri numite cîteodată „hiper-bat"). Orice frază luptă cu o nebunie de ordin temporal. Ea ar putea fi ispitită să nu mai închidă niciodată tensiunea pe care

o deschide. Ar putea avea ambiţia de a rămîne la anticiparea pe care o întrupează. Şi, cîteodată, în unele opere, atinge această pierdere a măsurii[1]. Un stil nu face astfel decît să dea propria sa formulă de rezolvare a unei deschideri temporale. Şi o întreagă parte a retoricii încearcă să cuprindă această nebunie, prescriindu-i limite cînd fiziologice (frazele să nu fie mai lungi decît un suflu), cînd mentale (frazele să nu depăşească dimensiunile memorizabilului), cînd estetice: fraza trebuie să se periodizeze într-un „circuit", să revină asupră-şi, să recadă pe picioarele-i ritmice, să-şi găsească principiul de închidere internă. Astfel, nu există decît fraze închise, dar fraza nu are altă consistenţă, altă substanţă, decît rezistenţa la această închidere. Orice frază, asemeni Şeherezadei, enunţă pentru a nu (se) mai termina; dar e o Şeherezadă care trebuie să (se) încheie, pentru că numai plecînd de-acolo ea poate fi reprezentabilă ca frază.
O frază tinde, aşadar, tensional către sfîrşitul său, care este totodată punctul ei de constituire. Temporalitatea ei vizează o conversie în „sinteză", unde se vor rezolva tensiunile într-o contemplare instantanee a elementelor şi dependenţelor. Aristotel vorbeşte astfel (în legătură cu perioada) de o „întindere care se lasă îmbrăţişată dintr-o singură privire" *(eusynopton)*[2]. Or, acest *synopsis* virtual *scoate fraza din timp,* în dublul sens contradictoriu al expresiei: anticiparea

Să ne gîndim la cîteva exemple clasice de lipsă a măsurii frastice: structura „cu paranteze" încastrate din *Nouvelles Impressions d'Afrique* de R. Roussel; la Proust, deriva tematică realizată prin proliferarea circumstanţialelor şi a relativelor,

derivă oprită *in extremis* de o întoarcere la structura-nucleu; tentaţia infinitului continuu prin juxtapunerea de grupuri participiale la CI. Simon etc.

[2] *Rhetorique,* III, 1409 b. Les Belles Lettres, Paris. 1973, trad. Dufoiir et Wartelle. E interesant de remarcat faptul că Aristotel. în *Poetica,* 51a 3-6, exprimă aceleaşi exigenţe faţă de **forma** intrigii tragice: şi aceasta trebuie să fie „uşor de cuprins cu privirea" *(eusynopton),* ceea ce o va face, ca şi pe perioadă, „uşor de memorat" *(euwni'moneuton).* Vom conclude că - în spiritul lui Aristotel - exista o relaţie analogică între aceste două niveluri configurative.

sintezei deschide o temporalitate de împlinire şi o anulează totodată prin instantaneitatea ei. Pentru a începe, fraza trebuie să se devanseze ca terminată. Această anticipare a sfîrşitului său, această abstractizare a timpului său de constituire îi permite să fie, adică să configureze ansamblul elementelor care, fără aceasta, nu s-ar compune, nu ar accede la nici o sinteză. Vechea retorică nu numai că nu ignoră nimic din toate astea, aşa cum o sugeram înainte, dar, cu un simţ practic remarcabil, ea joacă pe această sincopă, îi acordă un loc în tehnicile de compoziţie ale perioadei. Cicero este cel ce ne sfătuieşte, de pildă, să vizăm o clauzulă ritmică pentru a începe o frază:

.. .Spre acest sfîrşit trebuie să se lase purtată fraza de la bun început şi să curgă întreagă chiar de la început, astfel încît, ajungînd la capăt, să se oprească de la sine. Or, pentru persoanele care au urmat şcoli bune, care au scris mult şi au dat spuselor lor - fără să le fi scris - aerul că au fost scrise, acest lucru nu va fi foarte dificil. Cu adevărat, spiritul delimitează mai întîi conturul gîndului şi de îndată se ivesc cuvintele pe care acelaşi spirit, nimic nefiind mai rapid decît el, le repartizează imediat, astfel încît fiecare să se aşeze la locul ce i s-a dat..}

Nu există o mai bună încurajare a spiritului să-şi cedeze sieşi, dovedind cum compoziţia frazei scapă oricărei instru-mentalizari naive - şi că aici meşteşugul retoricii coincide cu o abandonare a meşteşugului. Cicero sugerase mai degrabă o dispoziţie mentală decît o tehnică. El subliniase această simplă evidenţă - că fraza nu va reuşi să se sfîrşească decît dacă şi-a dat deja un sfîrşit. Ea nu va căpăta consistenţă decît

[1] *L'Orateur.* 199. Les Belles Lettres. Paris, 1964, trad. A. Yon.

acordîndu-se circumscrierii a ceea ce ea nu este încă. Spiritul *(mens),* mai rapid ca orice altceva, de vreme ce e chiar instantaneu, va ordona jocul de cuvinte, într-o temporalitate mereu furată. Instantaneu, acolo unde totul se com-pune, se sin-tetizează, se con-figurează, cu o singură condiţie: a punctuaţiei finale (pe care clauzula ritmică nu face decît să o supraexpună, pentru că această punctuaţie este mereu *implicată* de către frază). Astfel, fraza, care ne apăruse mai înainte ameninţată de infinitul propriei sale deschideri, evită în mod necesar acest pericol pentru că îşi are originea într-o închidere presupusă.

Există ceva ireconciliabil în aceste două priviri asupra frazei. Faptul că o temporalitate a neterminării se adăposteşte şi arată că se închide într-un imediat sintetic pare un paradox de nerezolvat. Să recunoaştem într-însul „distensia" dintre prezentul aşteptării şi prezentul memoriei, pe care meditaţia Sfîntului Augustin, comentată de P. Ricoeur, ne-a învăţat să o recunoaştem ca temei al experienţei timpului[1]. O aceeaşi enigmă marchează deopotrivă toate trăirile şi toate formele supuse timpului. Discursul oferă mărturia cea mai clară, de îndată ce e privit în receptarea sa (iar nu ca o structură abstractă). Ajungem întotdeauna prea devreme sau prea tîrziu pentru constituirea sensului, fără a putea să îi fim vreodată contemporani. Sensul unei fraze nu poate fi aprehendat decît în lipsă (încă neterminat, nu e decît un orizont de umplut) sau în exces (încheiat, el excedează pre-viziunea noastră, prin bogăţia relaţiilor *deja* operante).

Cu toate acestea, distensiunea temporală respectivă, în care se produce fraza, are ca particularitate coincidenţa sa strictă cu o deschidere interlocutorie. Neliniştea altuia îmi

[1] Cf. *Temps et Recit,* Senil. Paris. 1983. voi. I, îndeosebi ..Aporiile experienţei timpului", pp. 19-53.

întrerupe liniştea şi îmi dizlocă timpul. Neliniştea aceasta e, mereu, începută deja. Chiar cînd sîntem împreună, muţi şi fără întrebări, tăcerea noastră este parcă precedată de o chemare. Intrînd în rostire, eu răspund acestei chemări şi o trimit în acelaşi timp spre celălalt. Rostirea mea e atunci un compromis între întîrzierea cu care îi răspund celuilalt şi avansul reprezentativ de care mă prevalez faţă de el. Totuşi, eu însumi nu aparţin nici uneia dintre cele două temporalităţi. Desigur că am faţă de interlocutorul meu avantajul iniţiativei, dar eu însumi rămîn dincoace de ceea ce vizează rostirea mea -

astfel că nu voi putea decît să mă *identific* imaginar cu aceste poziţii ireconciliabile şi cel ce se vede primul divizat de către rostire sînt chiar eu. Pentru a vorbi, am nevoie de acest interval între mine şi mine care mă face să mă adresez mie însumi ca fiind celălalt. în acest interval îşi află loc de desfăşurare rostirea. Fiecare frază reîncepe deschiderea şi reducerea acestei distanţe interlocutorii, care e totodată o distanţă temporală. Fiecare frază practică aducerea progresivă şi adesea capricioasă sau perversă a poziţiei celuilalt la un loc comun, pe care îl vizează dinainte (există, deci, o erotică a frazei). în punctul final, timpul e reunificat, marginile interlocuţiei se întîlnesc, ne regăsim într-o comunitate de reprezentări, care este totodată o tăcere. Iar rostirea, dacă vrea să continue, nu are decît soluţia de a fractura din nou timpul, de a desface din nou polii interlocuţiei. O frază - stilul, coregrafia ei, dacă putem spune astfel - este, aşadar, variaţia continuă de la o distanţă imaginară la alta, modulaţia, reluată indefinit, a unui divorţ interlocutoriu (singurul din care se poate ivi reprezentabilul) şi a unei reconcilieri punctuale.

Dar o frază este şi o dramaturgie a sensului, chiar din mai multe puncte de vedere. Fraza nu e o „conţinătoare" de reprezentări, dată dinainte. Dezvoltarea sa în spaţiu-timp *constituie scena* discursului: să înţelegem prin aceasta că fraza îşi deschide - o dată cu dezvoltarea sa - locul repre-

zentativ necesar şi că, deopotrivă, joacă în locul respectiv pe **o** dinamică spaţio-temporală a reprezentărilor. *Dispunerea* constituenţilor frazei nu e doar lizibilă conform relaţiilor de ordine prescrise de ierarhia lingvistică.

De fapt, această dispunere întîlneşte un spaţiu-timp mundan (deoarece şi aşa poate fi înţeles faptul că, **într-o** frază, limba, potrivit expresiei lui Saussure, „se realizează" ca rostire) şi prin aceasta îşi găseşte o forţă *mimetică.* Fraza împlinindu-se ca un element real, ea are totodată puterea de a răsuci deictic către real reprezentările pe care le adună. Ea le angajează în raporturi reale de spaţiu şi timp. Tratează cuvintele nu numai ca pe nişte semne ale anumitor conţinuturi reprezentative, ci şi ca lucruri. Dacă există o luptă, o „dramă", ea are loc între cele două *status-nh* ale unităţilor reprezentative, unul - definit teoretic şi lingvistic, celălalt -perceptiv şi realizat practic. Aşa se face că sensul unei fraze poate apărea ca produsul unei dezbateri, smulgîndu-se mereu „cu-adevărat" datelor limbii din care purcede - impunîndu-se prin chiar răsucirea pe care evenimentul său o impune conţinuturilor pre-definite ale limbii respective.

O frază-eveniment

Ne e cu neputinţă să nu aducem în discuţie aici *o* frază, dovezile aduse de travaliul său de punere în act a limbii. Fie, deci, o frază, din infinitatea de fraze care se rostesc şi se scriu, aleasă pentru exemplaritatea sa, cea care deschide un scurt text de Henri Michaux, „Bras casse", în culegerea *Face a ce qui se de'robe:*

Soudain pivotent, dirait-on, enlaces ensemble, se detachent et de moi se liberent mes deux pieds (je venais de glisser), cependant que mon corps, basculant de dessus

la terre et soustrait a son emprise, s'engage en l'air, en arriere, quand plus soudain encore, dans mon dos, un brusque brutal se plaque contre moi, le sol, le sol evidemment, ce ne peut etre que lui, le sol revenu, sur quoi je gis maintenant, inerte, un sol dur, un sol comme un pere punisseur et instransigeant qui m'eut guette au retour de l'ecole buissonniere, une sorte de pere quasi instantanement revenu, cassant, borne, bute comme personne et totalement incompre'hensif}

[„Deodată se răsucesc, s-ar zice că-mpreună, se desfac şi se eliberează de mine ambele-mi picioare (alunecasem), în timp ce trupul meu, basculînd de pe sol, sustras punctului său de sprijin, o ia prin aer, îndărăt, pe cînd, încă şi mai neaşteptat, în spatele meu, un brusc brutal se lipeşte de mine, solul, solul desigur, numai el poate să fie, solul revenit, pe care zac acum inert, un sol dur, un sol ca un părinte pedepsitor şi intransigent, care m-ar fi pîndit la întoarcerea de la şcoală (de unde chiulisem), un soi de părinte revenit aproape instantaneu, aspru, mărginit, încuiat ca nimeni altul şi absolut neînţelegător."]

Fraza de faţă rosteşte evenimentul unei *alunecări,* alunecarea constituită, desigur, de orice eveniment: pierdere miraculoasă a reperelor, zbor şi întoarcere instantanee a „vechii" ordini a lucrurilor, de la care plecînd se poate admite că a fost o „sincopă", într-o temporalitate ireductibilă la vreo cronologie. Dacă fraza poate, cu toate acestea, să descrie ceva din această temporalitate paradoxală a evenimentului, este pentru că participă la ea. Ea însăşi a trebuit să se proiecteze ca o deschidere pură, neştiutoare cu privire

la propriul sfîrşit, înainte de a descoperi sfîrşitul pe care îl presupunea de la început. Astfel că întoarcerea la sol se poate citi, „alegoric",
[1] Gallimard. Paris. 1975. p. 11.

ca o „cădere" a frazei - acea „cădere" începînd cu care, o ştim, se constituie un sens, se poate gîndi ceva nou.
Dar, înainte de orice reflexivitate, această frază dă formă timpului evenimentelor^, configurînd surprinderi ale tempo-ralităţii ireductibile una la alta. Faptul că „deodată" îl conţine şi îl implică pe „acum", nu e o enigmă cronologică, ci una enunţiativă. într-adevăr, cum oare s-ar putea el rosti, dintr-o singură mişcare, din care sit subiectiv? „Deodată" nu desemnează un moment al timpului, adică o relaţie a prezentului rostirii, ci un mod absolut al imperii, referitor la evenimentul considerat în sine. Marcă mai degrabă aspectuală decît temporală, „deodată" instalează o evenimenţialitate a lui „există", care îndepărtează orice simpatie subiectivă. Or, faptul că o atare evenimenţialitate adăposteşte şi parcă închide o temporalitate a lui „acum", centrată asupra unui subiect gînditor-vorbitor, şi care se deschide teoretic plecînd de la el, aceasta implică faptul că o ruptură a avut loc în cursul enunţului, că punctul de enunţare s-a mişcat în chiar mişcarea frazei, că el se dezvăluie o dată cu propria-i proferare. Acolo unde subiectul nu era, el survine - am zice, parodiindu-l pe Freud. „Deodată acum", limba nu admite nicicum o atare coliziune evenimenţială, dar rostirea forţează, aici, limba. Nu fără zguduiri gramaticale. Adverbul „deodată" nu se mulţumeşte să propage în tot debutul frazei o răsturnare a ordinii cuvintelor (ca bătute de vîntul neaşteptatului). Dublîndu-se, majorîndu-se cu un „încă şi mai neaşteptat", el desfăşoară imediatitatea, o deschide unei multiplicităţi de ecloziuni. „Deodată" fiind în afara timpului, el e totodată deschis unei intensificări infinite. Dar, ca şi cum repetiţia l-ar îndepărta de el însuşi, valoarea sa gramaticală deviază, într-însul se face din nou auzit adjectivul care întemeiază folosirea adverbială. Uzajul trezeşte aici o memorie uitată a limbii: el aminteşte şi reînsufleţeşte parcă, îndărătul anonimei imediatităţi a evenimentului, o instanţă străveche şi mereu

activă, în ciuda refulării sale etimologice. îndărătul lui „este", „cineva". îndărătul căderii, solul; îndărătul solului, un părinte pedepsitor; şi, îndărătul acestui părinte, tot ce revine. Se poate, desigur, găsi aici o viziune a lumii persecutoare, deosebit de accentuată la Michaux. Dar ceea ce se figurează prin ea este modul cum intrăm în relaţie cu un eveniment: numai pentru că el poate să ne apară sub forma unei intenţii (adică a unui destin), ne trezim în prezentul său, somaţi noi înşine să participăm subiectiv la el. Această trezire în prezentul evenimentului, care e propriu-zis de negîndit pentru că figurează mişcarea unei căderi în timp, poate fi figurată de o frază în unitatea perspectivei sale, în măsura în care ea alătură, la rîndu-i, poziţii subiective incompatibile (lingvistic vorbind), ţinînd laolaltă perspective aspectuale ce se resping.
O frază, ca unitate de configurare, nu are altă lege decît pe aceea a unei înlănţuiri libere de reprezentări, în limitele unei acceptabilităţi gramaticale şi în tensiune cu aceasta. Şi trebuie să înţelegem „înlănţuirea" în dublul sens al unei legături sintetice şi al unei succesivităţi temporale. Această temporali zare ambiguă (pentru că se vede negată, într-un sens, de gestul îmbrăţişării) este cea care îi conferă calitatea ei tensională. Fraza lui Michaux, aici, agravează paradoxul, adăugînd o serie de temporalităţi discontinue şi de atitudini subiective eterogene într-un unic ansamblu enunţiativ: naraţiune a zborului extatic în prezentul „reviviscenţei", raţionalizare *a posteriori* vizînd destinatarul („alunecasem"), menţiune a cuvintelor pronunţate mental în prezentul întoarcerii la sine („numai el poate să fie"), ruminaţie mi-mînd întoarcerea la o durată redeschisă de „acum". Fraza nu încetează să facă să varieze proximitatea cu sine a enunţării şi grija sa faţă de destinatar. începută ca naraţiune, ea sfîrşeşte ca solilocviu. Dramatizînd aşteptările la început, printr-o multiplicare de incidente şi de inversiuni, ea propune mai întîi măiestria enuntătorului şi stăpînirea, de către el, a

realităţii complexe pe care o desfăşoară, îl situează mai presus de situaţie şi de enunţul însuşi. Dar o face pentru a proceda apoi mult mai puţin sigur, prin reluări şi corecturi progresive, fără a mai avea un avans asupra destinatarului, într-o contemporaneitate asimptotică faţă de el, pe măsură ce enunţătorul

se figurează scufundat el însuşi în propriul prezent şi procedează la o adîncire progresivă a propriului enunţ. Astfel că fraza este o variaţie continuă a poziţiei eului şi a ţintei celuilalt, care joacă discursiv pe îndepărtarea şi apropierea lor. Ea este coregrafia neîncetat reînnoită a acestei ajustări.
Cît despre dimensiunea mimetică a frazei, ea apare aici cu claritate. Desigur că putem spune despre frază că este mimetică, cît mai simplu, prin aceea că ea are puterea, pentru a figura o răsturnare fizică, de a *răsturna* ordinea constituenţilor proprii. Tot astfel, ea poate să-şi fragmenteze şi să-şi desfacă ansamblurile sintactice pentru a da seamă de o dizlocare corporală (fraza însăşi nu a fost oare gîndită dintotdeauna, de către tradiţia retorică, drept *un corp dotat cu membre?).* Dar acest mimetism nu se bazează decît pe o analogie între dispunerile inerte ale obiectelor sau ale semnelor. Or, fraza ne învaţă altceva. Ea este, am văzut, locul unei confruntări între datul (sau primitul) lingvistic şi realizarea acestuia. Şi numai aşa, ca putere de *metamorfoză lingvistică,* fraza poate „mima" evenimente şi schimbări de stare. Fie, în fraza lui Michaux, iruperea unei persecuţii paterne în inima nenorocirii obiective a căderii pe sol: ea este figurată integral de către reapariţia lui „deodată", ce se smulge impersonalităţii adverbiale pentru a trece în forma individualizată a adjectivului-epitet. Dînd formă fondului dublu al situaţiei, se află acolo stratificarea uitată a sensurilor şi a categoriilor gramaticale din care a răsărit acel „deodată", stratificare reînsufleţită de desfăşurarea frazei, re-străbătuta în sens invers, ca într-o mişcare de anamneză. Astfel, rostirea

poate să joace verbal întoarcerea „vechiului", făcînd să transpară un sens dedesubtul altuia. Este jocul „antanaclazei", care deplasează repetînd, care declină pe firul discursului valorile lui „deodată". Şi substantivarea adjectivului („un brusc brutal") operează acelaşi tip de dinamizare, prezentînd substanţa însăşi a solului ca pe o condensare de intenţii rele. La fel, comparaţia care îl redescrie explicit sub trăsături personale („ca un părinte pedepsitor"). Comparaţia este purtată aici de o întreagă zguduire sintactică, anunţînd însufleţirea progresivă a neînsufleţitului şi realizîndu-se deplin într-însa. Ea nu este decît cel mai explicit dintre procesele de figurare care marchează realizarea frazei.
Iată-ne aşadar - la sfîrşit - confruntaţi cu o dimensiune temporală a frazei absolut neaşteptată: nu mai e timpul propriu dezvoltării sale discursive, ci *timpul limbii* care se manifestă într-însa. Pentru că o limbă este în timp: ea nici nu e altceva decît o formă de stratificare a utilizărilor, şi numai magia obiectivării ştiinţifice poate să o reducă la o pură formă sincronică. A spune că o limbă este în timp înseamnă a spune şi că ea este în uitare, că o întreagă parte a sa cade neîncetat într-o latenţă de unde singură puterea rostirii va şti să o desfacă. De la frază la limbă se exercită, astfel, o reciprocitate de realizări: „realizînd limba", rostirea îşi află ea însăşi, într-însa, o „devenire reală". Aflînd o actualitate în singularitatea unei performanţe, limba conferă frazei această profunzime temporală care excedează circumstanţa imediată; cuvintele sale antrenează un întreg trecut de reprezentări, a căror emergenţă poate fi uneori figurată de o frază, ca şi cum istoricitatea însăşi a limbii ar veni să se producă în dezvoltarea instantanee a rostirii, în fulgerarea unui eveniment unic[1].
[1] Acest studiu a fost publicat pentru prima oară în *Poetique* 79. **Scuti,** Paris, septembrie 1989.

POSTFAŢĂ

1. Subiect, obiect, singularitate

atorată uneia dintre cele mai autorizate voci ale studiilor literare poststructuraliste de expresie franceză, *Rostirea singulară* (al doilea volum al autorului, cel dintîi, *La Terreur et Ies Signes,* Gallimard, NRF, Paris, datînd din 1982) este considerată - între specialiştii stilisticii - drept unul dintre răspunsurile majore date eşecului structuralismului în definirea şi analiza *figurii,* după (şi în altă perspectivă decît) *Metafora vie* a lui Paul Ricoeur. Perspectiva propusă vine să redefinească însă, totodată, şi un domeniu fundamental îl teoriei literare actuale. Meditaţia lui Laurent Jenny asupra singularităţii obiectului stilisticii („figuralul" ca proces) *pune în criză* opinii consacrate, *atacă* violent prejudecăţi (dezvăluindu-ne, incomod, cît de mult sîntem sufocaţi de ele, în analiza fenomenului literar) şi - ceea ce adaugă un risc suplimentar demersului său -*expune,* în acelaşi timp. *subiectul interpretam,* ca identitate participativă, prin însăşi „rostirea *sa* singulară", la existenţa lumii. Toate aceste trei gesturi explică, deopotrivă fascinaţia manifestată asupra cititorului actual. Dificile la lectură (şi rezistente la traducere), în primul rînd pentru că stilul lor îmbină, într-o voluptate a „rostirii", caracterul eliptic-asertiv (semn al „timpilor puternici" din istoria oricărei discipline) cu pasionalul asumării subiective, scrierile lui Laurent Jenny deconstruiesc pentru a institui, întemeindu-se pe convingerea că numai existenţa riscată (în interogaţie, în rostire, în cădere...) poate da substanţă subiectului. Subiectului unui studiu de teorie literară, ca şi subiectului ce

scrie „eu".
Dincolo de stilul paradoxal, ceea ce atrage în ansamblul studiilor lui Laurent Jenny este coerenţa fundamentală a unui program de înnoire a perspectivelor poeticii şi stilisticii, la sfîrşitul „structu-ralismelor", în afara dogmelor şi a doctrinelor. Dar cei ce se aşteptau să găsească, în *Rostirea singulară,* polemici spectaculoase ori strategii iconoclaste („în moda vremilor"), vor fi fost cei dintîi dezamăgiţi. Fiindcă, mai înainte de a fi interesat - deconstructivist -de punerea în cauză a adevărurilor fundamentale ale „ştiinţelor literaturii", Laurent Jenny urmăreşte, în tot ceea ce scrie, traseul unui

proiect personal, unde se conjugă două trăsături definitorii ale autorului însuşi. Cea dintîi este *pasiunea* (intensificată, într-un efect de ecou controlat, prin chiar „strategiile reprimării", cum sînt stilul elaborat, ori densitatea conceptuală a textului, sortit unei lecturi incomode) faţă de un obiect (literatura sau „poeticul") căruia îi caută ambiguităţile, pentru a-i defini singularitatea fundamentală. Expresia este, adesea, nu doar pasionată, ci şi polemică, iar opţiunile teoretice - ultimative, precum într-un recent articol, publicat în prestigioasa revistă *Litterature,* unde Laurent Jenny afirmă: „Dacă există un punct asupra căruia nu putem cîtuşi de puţin să cedăm fără a goli totodată de conţinut noţiunea de stil, acesta este că înţelegem stilul literar ca pe locul de estetizare şi de semantizare a singularităţilor discursive. Singularitatea există în uzajul rostirii. Iar stilul constă în a conferi valoare respectivei singularităţi"[1]. A doua trăsătură definitorie este *ironia* (asumată ca joc superior, de săbii senioriale) care, punînd în cauză subiectul interpretam, îl aduce în discuţie pe „el însuşi", cel ce (se) rosteşte (ca) „eu", chiar dacă numai prin intermediul oblicităţii categoriei gramaticalizate a verbului analizei. Pentru ca în ultima carte publicată *(L'experience de la chute. De Montaigne a Michaux[2])* să se întrebe tocmai „cine (se) rosteşte (ca) eu?", în experienţa-limită, în situaţiile extreme ale suspendării conştiinţei de sine. Interpretarea textului literar e una dintre aceste experienţe-limită, faţă de care Laurent Jenny are nu atitudinea tehnicianului (ceea ce ironizează, în alt plan, aşteptările unui public obişnuit cu moda tehnicismelor analitice ale structu-ralismului), ci pe aceea a unui practician al problemei, implicat pînă la a deveni subiectul experienţei fenomenologice a lecturii. Ironia, mereu, potenţează şi expune, deopotrivă, indecidabilitatea poziţiei eului. Pierdută în traducere, particularitatea limbii franceze care cere exprimarea pronominală a subiectului gramatical face ca textul să rostească, repetat, „eu", un „eu" resemantizat în schimb de expunerea programatică a subiectului interpretam.
Parcursul demonstraţiei, în *Rostirea singulară,* configurează cele două axe fundamentale ale sistemului teoretic al autorului, înscriindu-se, într-o subtilă coerenţă, în ansamblul reflecţiilor acestuia asupra statutului obiectului şi al subiectului „ştiinţei literaturii".

[1] Laurent Jenny. „Sur le style lilteraire", în *Litterature* 108/1997. p. 95.
[2] PUF. Paris, 1997.

Axa dintîi priveşte, constant, metoda aleasă spre a focaliza asupra obiectului de studiu; ea se caracterizează prin căutarea şi identificarea punctelor „marginale", de criză, de indecidabilitate, de ambiguitate a poeticului, urmate de circumscrierea (asumat imperfectă) şi analiza (asumat subiectivă) a „obiectului singular"[1], prin intermediul unghiului extrem oferit de acestea.
Cea de-a doua axă de coerenţă este constituită de teoretizarea consistenţei-în-sine a subiectului (a eului), revelat, acesta din urmă. în relaţia sa esenţială cu lumea, care este rostirea însăşi *(la parole), rostirea ca act* (traducerea noastră mizează pe sugestiile infinitivului lung al românei), unde autorul se joacă, (se) riscă şi se constituie, totodată.
Pe aceleaşi axe, de la primul articol, publicat în 1972[2], şi pînă în prezent, evoluează întregul sistem teoretic configurat de Laurent Jenny. Sub aspect metodologic, este vorba despre o evoluţie de la „marginile" structuralismului francez (primele sale studii se sprijineau pe autoritatea unor Tz. Todorov, M. Riffaterre ori R. Barthes) spre o poziţie violent polemică la adresa filierei saussuriene a structuralismului. Accentele antisaussuriene sînt explicite în textul *Rostirii singulare,* titlul însuşi anunţînd una dintre intenţiile fundamentale ale cărţii - de a institui o accepţie a lui *parole* în chip esenţial diferită de aceea a tradiţiei structurale. Domeniul poeticii (şi al stilisticii) se vede, în consecinţă, redefinit, în funcţie de mutaţiile unei întregi episteme ştiinţifice, aparţinînd ultimei vîrste a modernismului.
Dar, mai înainte de a vedea cum anume se realizează aceasta în spaţiul *Rostirii singulare,* pentru familiarizarea cititorului român cu tipul de demers ilustrat de Laurent Jenny, vom urmări - într-o istorie internă a sistemului său teoretic - constituirea celor două axe de coerenţă în textele care preced studiul de faţă sau i se succed, coerenţa

ansamblului fiind - o repetăm - una dintre calităţile sale esenţiale. Fişe de lectură cu caracter prezentativ, fragmentele de mai jos sînt, la origine, cel mai adesea, explicitări ale tezei sau ale postulatului teoretic, concluzii etc.

Pentru o discuţie amplă asupra respectivei singularităţi, în accepţia autorului, v. Laurent Jenny, „L'Objet singulier de la stylistique". în *Litterature* 89/1993. pp. 113-124.

[2] Laurent Jenny. ..Structure et fonctions du cliche. A propos des *lmpressions d'Afrique",* în *Poetique* 12/1987. pp. 495-517.

în 1972, Laurent Jenny debuta, astfel, cu un studiu consacrat statutului ambivalent al clişeului literar, acesta din urmă fiind conceput, implicit, el însuşi, ca o situaţie de emfază extremă a literarităţii; însă tînărul „discipol" al structuralismului francez canonic de-atunci era - deja - mai interesat de *ambivalenţa definitorie* decît de funcţie în sine, cînd scria: „Ceea ce frapează mai întîi în clişeu este o anume ambivalenţă a funcţiei. El «joacă» în raport cu textul, ca o balama rău potrivită, şi în acelaşi timp trece de marginile textului însuşi. Ca sistem semnificant, el pare totodată a se integra naraţiunii - mai mult sau mai puţin bine, potrivit nivelului cultural al cititorului - şi a participa la un alt «text», «text cultural» exterior povestirii, ce conferă clişeului un soi de autonomie, dînd astfel naştere unei impresii de corp străin naraţiunii. Totul se petrece aşadar *[conchide. Laurent Jenny, mai atent la „ceea ce se petrece", la procesualitatea clişeului ca obiect, n. I.B.]* ca şi cum un sistem de semnificaţii unic ar putea să se integreze, în acelaşi timp, în două ansambluri semnificante mai vaste decît el"[1]. A descifra clişeele, în consecinţă, va consta „în a li se conceda acestora un statut de semn cu parte întreagă, fără a ne lăsa orbiţi de valorizările estetice (negative) care se substituie comprehensiunii naturii şi rolului acestora"[2].

Specific pentru demersurile analitice ale lui Laurent Jenny este că ele pornesc mereu de la circumscrierea unor elemente punctuale (precizia decupajului discret fiind o altă calitate indiscutabilă a analizei), reprezentînd tot atîtea situaţii extreme. Pornind de la acestea, apoi, deschiderea conceptuală amplă mărturiseşte despre capacitatea teoreticianului de a (re)defini un întreg fenomen literar. de nu chiar (ca în studiile ultimului deceniu) o întreagă paradigmă culturală. Astfel, colajul - ca marcaj intertextual, dar şi ca situaţie de „extremă literaritate", asemeni clişeului - este considerat revelator pentru ambiguitatea fundamentală a literaturii moderne şi. în subsidiar, *a modernităţii înseşi:* „La originea colajului intertextual se află efortul unui ansamblu închis, opera literară, de a absorbi ceva din ansamblul verbal deschis care constituie marginea şi orizontul său. Acest fapt implică, aşadar, conştiinţa limpede a unui «înăuntru» şi a unui «afară», un soi de geografie a locurilor discursive. Existenţa unei exterioriţăţi verbale pune probleme...: dificultatea nu mai

[1] *Ibid..* p. 495.

[2] *lbid.*

constă în a reduce o eterogenitate, ci în a legitima o diferenţă în interiorul identităţii. Pentru că ordinea verbală este fundamental omogenă, într-atît încît «non-literarul» nu începetează de a tranzita către «literar». în modernitate, graniţa care desparte cele două domenii îndeplineşte funcţia unei site separatoare: adică, ea defineşte în acelaşi timp o specificitate literară şi condiţiile acceptabile ale transgresării ei. Acesta e sensul colajului intertextual: el primeşte între marginile operei o exterioritate verbală, anticipînd astfel deplasarea liniei diferenţierii literare"[1].

Volumul din 1982, *La Terreur et Ies Signes^-,* adaugă problemei singularităţii limbajului poetic pe aceea a identităţii subiectului rostitor, marcînd o nouă etapă în constituirea sistemului teoretic, de-a lungul celor două axe fundamentale, relevate anterior. Studiul îşi propune să urmărească (din romantism încoace, pînă la vîrsta ultimului modernism) relaţia stabilită, în textul poetic, între subiect şi rostirea proferată. Din nou, ambiguitatea relaţiei, riscul rostirii şi unicitatea (indicibilă, întru totul) a experienţei subiectului se află în centrul analizei: „(Teroarea) culminează într-o atare revendicare dublă, din romantism încoace, de a rosti şi de a se ivi - deopotrivă - ca subiect. Totuşi, cum să conciliezi plenitudinea indefinită şi singulară pe care fiecare o acordă propriei expresivităţi - cu evenimentul pur relativ al rostirii, articulată într-o limbă comună, de nu chiar într-o retorică preexistentă? Cum să te dovedeşti diferit, folosind semne ce aparţin tuturora? Mai mult încă decît această dorinţă paradoxală, ceea ce izbeşte la scriitorii moderni este indiferenţa lor faţă de consecinţe. Pentru că - o dată aruncată îndoiala asupra autorităţii şi puterilor limbajului - intrăm într-o anumită nebunie a expresiei. Nimic nu mai are puterea de a menţine o înţelegere comună a retoricii"[3].

După *La Terreur et Ies signes* - şi culminînd cu *Rostirea singulară,* respectiv cu „L'Objet singulier de la stylistique" -, studiile lui Laurent Jenny mărturisesc despre o mai pronunţată preocupare de ordin metodologic: singularitatea obiectului, ca şi ambiguitatea subiectului, amîndouă cer o redefinire - în ultimă instanţă, *o reîntemeiere* - a metodei. „Discurs despre metodă" (într-o subiacentă, ironică, intertextualitate asumată),

„L'Objet singulier de

„Semiotique du collage intertextuel", în *Revue d' esthetique* 3-4/1978, pp. 177-178.

[2] Gallimard. Paris, col. ,.Les **Essais",** 1982. "' *lbid.,* pp. 11-12.
Postfaţă
189
la stylistique" este, fără îndoială, unul din textele întemeietoare ale studiilor literare poststructuraliste[1]. El conţine pledoaria, programatică, pentru o „a treia cale de întoarcere la stilistică", de inspiraţie fenomenologică, care „caută să regîndească stilul ca «rostire originară», adică drept o relansare a rostirii într-o activitate de diferenţiere internă a limbii..., direcţie fecundă şi periculoasă, metodologic vorbind"[2] (în ansamblul său, *Rostirea singulară* ilustrează - încearcă - puterile analitice ale acestei noi perspective). O direcţie riscantă, aşadar, pentru că - nu încetează să se întrebe autorul însuşi - cum să numeşti (stăpînind prin numire, rostindu-l -în sensul aceleiaşi „rostiri singulare") *unicul,* singularitatea stilului? Ceea ce revine la a discuta relaţia dintre unicitatea subiectului (rostitor) şi singularitatea rostirii sale: „Singularităţile stilistice - se afirmă în „L'Objet singulier..." - nu sînt doar originale şi singulare. ele mai sînt şi tipice, trăsătură fără de care ar fi literalmente nereperabile"[3]. Gestul critic al subiectului se vede prins, indefinit, în indecidabilitatea esenţială a analizei: „Atunci cînd credem că numim formele singularităţii, prin chiar respectiva numire noi degajăm, de fapt, ceea ce rostirea are mai tipic. Luate în sens literal, asemenea principii *[este vorba despre principiile „vechii" stilistici, taxinomice, n. I.B.]* sînt în chip evident devastatoare pentru o teorie a stilului"'*. O atare poziţie metodologică este dificil de apărat, întrucît stilul circumscris de ea tinde să se confunde cu însăşi realitatea rostirii; singularitatea lui fundamentală poate pune în pericol limitele obiectului. De-aceea, fenomenologia lecturii faptului de stil, pe care o descrie şi subcapitolul „teraselor în primăvară" („Figurai şi reprezentare") din deschiderea *Rostirii singulare,* caută să decupeze momentul discret în care „orice singularitate stilistică îşi schiţează convertibilitatea în formă a limbii"-*. Fapt de stil? figură? entitate sau proces? stilistica se află, în opinia (iarăşi, ironică) a lui Laurent Jenny, prizoniera capitalului de sens şi de prejudecăţi acumulate în
' Pentru cronologia disciplinei, menţionăm faptul că o primă versiune acestui text-program a fost rostită - ca discurs de deschidere - la
Colocviul Internaţional de Stilistieă-Poetică-Semiotică organizat, noiembrie 1990, la Universitatea ..Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca.
[2] ..L'Objet singulier de la stylistique". p. 114.
[3] ***lbid.,*** p. 117.
4 ***lbid.***
[5] *lbid..* p. 118.
in

190
Rostirea singulară
vîrstele sale anterioare (cu precădere, în aceea a structuralismului); de-aceea, studiile sale din ultimii ani pledează pentru „un al treilea termen, liber de orice pasiv teoretic, spre a descrie trăsătura de stil", precum „singularizarea" sau „diferenţierea", întrucît „trăsătura de stil se lasă aprehendată ca o autoreferinţă a discursului la propria sa utilizare, singulară, a limbii"[1]. în aceşti termeni, asistăm la redefinirea stilisticii ca analiză figurală a formei enunţului, acesta din urmă fiind conceput ca un cîmp global de evenimente. Decupajul „evenimentului figurai" va constitui şi momentul întemeietor al reflecţiei *Rostirii singulare.*
Dincoace de aceasta, eseurile care alcătuiesc *L'Expehence de la chute* revin asupra problemei identităţii subiectului, obligat la rîndu-i a se redefini, dar - mai întîi -• a lua conştiinţă de sine, de esenţialul relaţiei sale cu lumea (ceea ce căderile *literale* din fragmentele literare analizate dovedesc a fi - ironizează Laurent Jenny - „o relaţie polemică cu gravitaţia"). Accidentul - povestit de scriitori extrem de diferiţi (ca factură, ca epocă etc.) - nu e o anecdotă în sine, el „primeşte, în relatarea lui ulterioară, o valoare de elucidare. El refractă în chip fulgurant un adevăr presimţit şi îşi permite, de asemenea, să se resitueze în raport cu acest adevăr. Pentru că subiectul căzător nu se mărgineşte la a trăi o iluminare intelectuală...: pentru el este important, mai ales, să se dovedească «întors» altfel, adică să îşi rejoace poziţia proprie în lume"^. Ca de obicei, scena exemplară a redefinirii subiectului (scena căderii, cu alte cuvinte) îi serveşte lui Laurent Jenny drept punere în abis a unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului literar - a celui modern, în cazul de faţă: „între literatură şi cădere, există aşadar mai mult decît o întîlnire fortuită: există o formă de convenţă. Literatura este ea însăşi o rostire «joasă», şi prin aceasta vreau să spun că este lipsită de pretenţia de a enunţa adevăruri transcendente, fie ele sacre sau ştiinţifice. Contingenţă precum lumea, fără alte dovezi sau altă autoritate decît ea însăşi, atentă la toate singularităţile sensibile, ea tatonează între forme spre a face loc ineditului, ea se dedică primirii subiectului care se descoperă pe sine în vertijul experienţei şi în sfîşierile gîndirii"[3]. Utilizînd o metaforă mallarmeană dragă
1
3
„Sur le style **litteraire", p. 97.** *L'Expe'rience de la chute.* p. 15. *Ibid.*

Postfaţă
191
autorului, putem spune că „scena căderii" este varianta extremă -„aruncarea de zaruri" - de a risca subiectul.

Subiectul modern, pentru că îi este proprie modernităţii această ambiguitate exprimată de orice nou act de rostire: în proferarea limbii, subiectul se descoperă pe sine (pasiv) şi acţionează, proferînd, totodată.

2. Rostirea singulară

Referindu-se la *Rostirea singulară* autorul ei o aprecia (în acelaşi „L'Objet singulier de la stylistique"), drept „un demers el însuşi singular, şi nepăzit de garanţiile «ştiinţei»", ironie elocventă la adresa utopiei pozitiviste a structuralismului, şi a eşecului acesteia. în construcţia unei stilistici a „noii episteme", pornind nu de la definirea figurii, ci a *figuratului,* ca procesualitate în care rostirea riscă (şi „ucide") saussuriana „limbă", eseul lui Laurent Jenny caută să regîndească stilul drept „rostire originară", adică drept „relansare în rostire a unei activităţi de diferenţiere interioară limbii"[1]. Direcţie fecundă şi periculoasă, din punct de vedere metodologic, ea răspunde - cum arată şi J. Starobinski în Prefaţa ediţiei franceze - unor interogaţii extrem de actuale; stilul elegant şi ironic al scriiturii lui Laurent Jenny nu maschează, ci, dimpotrivă, *oferă* spre meditaţie cititorului o opţiune (declarat postmodernă) pentru o critică participativă, riscantă şi incitantă totodată.

Ceea ce înseamnă, în primul rînd, din nou, o privilegiere a subiectului interpretant, cu al său „muzeu imaginar" al literaturii, cu opţiunile sale, riscate, personale, definitorii, care îi fac unicitatea şi care contribuie la ireductibilitatea esenţială a oricărei experienţe de lectură.

Scena originară a reflecţiei, a sesizării figuralului, este, în ordinea metaforelor care alcătuiesc instrumentarul analizei lui Laurent Jenny, scena unei „aproape căderi": subiectul se împiedică -în „Figurai şi reprezentare", într-o lectură calificată de el însuşi drept „frunzăreală de amator", „lectură distrată, neatentă şi prea puţin serioasă, pînă cînd dau peste următoarele cuvinte: «ascensiunea unei terase în primăvară». Simţind o «mişcare» în text (sau mişcîndu-mă

[1] *Ibid.,* p. 114.

eu către el), căreia nu-i identific încă locul, recitesc pasajul: *Dar cînd toţi bărbaţii au o întîlnire voioasă ca pentru celebrarea unui mare sacrificiu ori pentru ascensiunea unei terase în primăvară...* Acum văd mai bine ce mă tulburase: acest *în (primăvară)* m-a oprit, prin echivocul său..." Fragmentul „teraselor în primăvară" poate fi analizat ca o punere în abis (datorită unui efect particular de rezonanţă tematică în arhitectura cărţii) a axelor întregului text Atît „lectura diletantă", povestită într-o ironică naraţiune *ad-hoc* (v. cronotopul sugerat prin clişee ale narativităţii, efectul stilistic al axei verbale la persoana întîi etc.), cît şi „împiedicarea" de o aparentă eroare gramaticală („în primăvară", iar nu „primăvara"?), ambele rostesc mai întîi eul, subiectul experienţei - reduse fenomenologic -a lecturii ca trăire: revelaţie a figuralului. Textul ales - un citat din *Dao De Jing* - este, înainte de toate, o traducere, ceea ce îl „singularizează" încă mai mult ca obiect al experienţei, rupîndu-l de contextele sale, altele decît muzeul imaginar al subiectului interpretam: mai apoi, detaliu semnificativ, el vorbeşte *despre o ceremonie,* despre pregătirea unei comunicări cu transcendentul (v. şi axa ascensională a drumului „bărbaţilor voioşi"), nimic altceva, în esenţă, decît pregătirea unui eveniment singular, (re)afirmare a momentului originar al creaţiei. Dar - este teza *Rostirii singulare* -, în calitatea sa de nouă creaţie, rostirea are tocmai rolul de a întoarce limba înrnşi la acest moment, de a-i verifica forţa (re)generatoare, cu fiecare act de limbaj proferat. Limba nu există decît în măsura în care se vede riscată de noua rostire. Ca şi ceremonialul sacru, la care face aluzie *Dao De Jing,* un asemenea eveniment figurai încearcă însă nu doar puterile originare ale limbii, ci şi pe acelea ale subiectului de a participa la actul rostirii, creator de sens.

Subiectul şi *rostirea* sînt, aşadar, temele de reflecţie ale *Rostirii singulare.* în termenii autorului însuşi, recentrarea stilisticii de pe figură ca obiect (sau ca *abatere)* pe procesul figurai al rostirii, considerată ca singura punere în act a discursului, conduce la o redefinire a însuşi conceptului de „parole", împotriva prejudecăţilor şi încărcăturilor de sens date lui de către uzajul postsaussurian. Rostirea este o actualitate, e actualitatea însăşi, care dejoacă motivele comunicării, care desface formele contractelor acesteia, care traversează o dezmărginire a lingvisticului, o actualitate... *diferită* în raport cu motivele comunicării. Dihotomia saussuriană

limbă/vorbire se vede, în chip violent polemic, înlocuită de aceea rostire/discurs. Nu e un decupaj conceptual uşor de utilizat în analiza procesului figurai (paşii mici ai re-trasării „împiedicării la lectură", pentru „scena teraselor", demonstrează grija autorului pentru conturul discret al tăieturii secvenţiale). Consecvent celor două axe ale demersului său teoretic, Laurent Jenny consideră, non-sausurian, că rostirea este un risc adus în miezul discursului, dar fără de care acesta nu poate nici să existe, nici să fie continuat. Obiectul singular astfel decupat este *figuralul,* ca „proces estetico-semantic care condiţionează readucerea discursului la puterea actualităţii. «Figurai», mai degrabă decît «figuri» evocînd operaţii specifice, locale, în discurs, şi eterogene; mai degrabă decît «figurat», care trimite la un pur efect de sens, înţeles adesea ca un soi de semnificat; mai degrabă decît «figurativ», bogat în conotaţii dinamice, dar care ne antrenează într-o metaforicitate vizuală stînjenitoare. Cît despre definiţia figuralului ca «proces estetico-semantic», ea implică ideea că într-însul se află legate procese tensionale şi procese reprezentative. Ea revine astfel la a admite că figura nu se converteşte complet în jocul de

inferenţe şi de evocări pe care-l suscită. Ea sugerează că, interpretată chiar, o figură poate continua să persiste dincolo de resturile tensionale. O poetică a figuralului ar trebui să descrie, într-o suită de elucidări reciproce, dispozitivele formale şi momentele fenomenologice pe care le produc ele de-a lungul acestor procese".
Ambiguu, figuralul poate denumi în schimb dubla natură a obiectului: entitate/proces. Termenul dintîi al noii dihotomii, discursul, este actualizat - de către figurai - în rostire; rostirea se defineşte astfel ca discurs figurai, unde figuralul este evenimentul, de rezonanţă obligatoriu subiectivă, al discursului însuşi.
Primul capitol („Procesul figurai") descrie, cu ajutorul scenei teraselor, o criză de sens; admiţînd că în orice rostire există o asemenea criză, Laurent Jenny subliniază faptul că, în literatură, aceasta se vede redublată; întreaga analiză pleacă de la fragmentul din *Dao De Jing,* subiectul („cititor diletant", dar ce lectură e, în esenţa ei, altminteri?) întrebîndu-se ce îi „împiedică" lectura. „Este-ticile figuralului". capitol consacrat circumscrierii naturii formelor care angajează procesul figurai, expun dezbaterii mai multe ipoteze: cea dintîi, „fenomenologică", după care figuralul este intruziunea sensibilului în jocul raporturilor inteligibile instituite de către limbă, cea vte-a doua. „structuralistă'", potrivit căreia angajarea procesului

figurai se face prin emergenţa spaţialităţii discursului; în sfîrşit, la capătul acestui „joc de-a metodele consacrate" (prilej pentru autor de subtile gesturi deconstructive), Laurent Jenny propune definirea figuralului ca un cîmp tensional, diferenţial, care se formalizează prin trei procese diferite, corespunzătoare la trei tipuri diferite de figuralitate: enunţiativă, retorică, discursivă. în ordinea celor avansate despre caracterul revelatoriu al actului rostirii, în „Rostire originară şi figuralitate", la una din extremele procesului figurai, Laurent Jenny demonstrează (reluînd, în manieră insolită, o temă recurentă a filosofiei actuale a limbajului, non-saussuriene şi post-structurale, anume aceea a „limbii originare") cum anume fiecare nouă figură ne reîntoarce, ca subiecţi pasivi, la un „moment mitic" - o temelie confuză a expresiei verbale a identităţii eului, un pact anterior oricărui alt pact lingvistic. Privirea analitică focalizează apoi asupra formelor canonice (voit minimale) ale figuralităţii, în speţă asupra versului („De la vers la dispozitiv"), înţeles ca dispozitiv inepuizabil de figurare, ca „balama" oscilantă a întîlnirii dintre două seturi de constrîngeri: cele comune, normative, ale limbii, respectiv cele inedite, iconoclaste, ale subiectivităţii poetice, în oscilaţia lor, în jocul lor de forţe, stau originaritatea şi originalitatea noii rostiri.
La celălalt capăt al parcursului izvorît din momentul originar al rostirii, capitolul despre „Sfîrşitul rostirii"? analizează două fenomene literare contemporane, semnificative pentru dezactualizarea rostirii: literatura automată a suprarealismului, respectiv producţia automată a OuLiPo-ului, reconstituind spectacolul rostirii care şi-a pierdut actualitatea figurală, prilej de meditaţie asupra destinelor poeticului (în sensul său originar) la sfîrşit de modernitate. Aşa încît, parcursul circular al experienţei *Rostirii singulare* atinge mereu marginile tăcerii (dinainte de rostire şi de după stingerea ei), descoperind valenţe noi ale temei indicibilului şi taciturnităţii, din tradiţia - de filieră romantică - a poeticii occidentale. în afara cercului, ca o altă scenă exemplară, capitolul ultim, intitulat „Lectură figurală: fraza şi experienţa timpului", întrebîndu-se prin ce anume o lectură figurală a frazei poate configura o lectură a experienţei timpului, descrie din nou scena unei căderi. A unei căderi „la propriu", de astă dată. Şi dacă analiza propriu-zisă nu e interesată de nivelul tematic al fragmentului ales (din „Bras casse" de H. Michaux), nu e mai puţin adevărat că acesta permite, într-o altă

circularitate a acestei cărţi (atît de elaborate în arhitectura discursului), întoarcerea cititorului la problema subiectului, ca actant al experienţei figurale: *acolo se dezvăluie* (în rostirea frazei) *eul* -vulnerabil, expus, dar asumîndu-şi cu toate acestea „căderea", experienţa figurală, riscul implicat de orice rostire
Stilul lui Laurent Jenny constituie o provocare, spuneam, pentru orice traducător. Mai mult decît în cazul altor texte, *Rostirea singulară* m-a obligat la opţiuni interpretante. Cea mai importantă, pentru care am avut de altminteri acordul autorului, se referă la preferinţa pentru „rostire", în locul saussurienei „vorbiri". Ea a fost determinată, deopotrivă, de sensul diferit al celor doi termeni în română (aria semantică a lui „rost-rostire" părîndu-ni-se mâi aproape de reinvestiţia semantică pentru care pleda Laurent Jenny în textul său), de poziţia polemic antisaussuriană a autorului, ca şi de apropierea de M. Heidegger şi de M. Dufrenne a filiaţiilor sale teoretice.
Am ales, apoi, traducerea în română a textului-obiect, al scenei „teraselor în primăvară", întrucît - din nou, împreună cu autorul, căruia îi mulţumesc astfel pentru răbdarea, oscilînd între mirare şi ironie (cum altfel?), cu care a răspuns întrebărilor mele - am considerat că ea ar adăuga „exemplarităţii" fragmentului încă un nivel, iar demersul se dovedea, pe de altă parte, absolut valabil şi pentru limba română (ceea ce înseamnă - dar, tocmai, ce importanţă are? -o traducere de gradul al doilea, indiferentă faţă de fidelitatea dintîi). Demonstraţia originară a studiului devenea, prin acelaşi gest, mai accesibilă cititorului român. în rest, am păstrat între paranteze versiunea originală a textelor literare analizate sau doar citate.
O altă probă a traducerii consta în păstrarea versiunii româneşti cît mai aproape de stilul dens, de vocabularul metaforic (chiar, iconoclast, pe alocuri) al originalului, ca de o amprentă a autorului, menită să ne „poticnească"

lectura academică, provocîndu-ne la a-l descoperi pe el, cel ce zice „eu", atunci cînd „se împiedică", atunci cînd rostindu-se, este...
începută în jocurile unui seminar pentru doctoranzi, traducerea de faţă a fost împlinită, în fapt, ca un răspuns la provocarea de atunci. Ea nu s-ar fi putut realiza fără încurajarea constantă a unor prieteni, cuceriţi, ca şi mine. de cadenţele *Rostirii singulare;* lor li se cuvin mulţumirile traducătoarei: lui Ambroise Barras (autorul

provocării dintîi şi partenerul primei ascensiuni a „teraselor în primăvară", în versiune românească), Rodicăi Baconsky, Ancăi Romanţan (alături de care am revizuit versiunea finală) şi - nu în ultimul rînd - studenţilor mei din anii 1995-1998, al căror interes faţă de textul lui Laurent Jenny mi-a permis verificarea unora din soluţiile esenţiale ale traducerii. în sfîrşit, finalizarea versiunii româneşti pentru tipar s-a realizat cu sprijinul generos al Colegiului „Noua Europă" din Bucureşti, a cărui bursieră eram. în anul academic 1997/98.

CUPRINS

Prefaţă la ediţia franceză.....5
I. Evenimentul **figurai** 9
Discurs şi eveniment 11
Figurai şi reprezentare .....17 -
Intervalul.....25
Trecerea catahrezei.....32
II. Estetici ale figuralului 39
Un „vers frumos".....41
Figuralul şi „sensibilul" 50
Spaţiu şi figuralitate.....59 -
De la spaţiu la cîmp tensional 69
1. Fondul diferenţial.....70
2. „Opoziţie" şi „diferenţă".....73
3. Momente diferenţiale, tipuri de figuralitate ... 75 -
4. Efecte estetice, efecte semantice.....78
IIL Rostire „originară" şi figuralitate.....82
Un teatru al rostirii.....88
Figurai şi subiectiv.....101 "
O energetică discursivă.....106
IV. De **la vers la** dispozitiv.....111
Forma vers.....112
Versura.....118
Vers şi figuralitate.....121
Dispariţia locutorie.....126
Dispozitive.....133
198
V. Sfîrşitul rostirii?..... 141
Automatizarea rostirii..... . 145
Literatură şi simulare..... 155
Pentru o rostire taciturnă 162
Lectura figurală: fraza şi experienţa timpului..... 168
Frază şi configuraţie estetică 169
Dinamica frazei 172
O frază-eveniment 178
Postfaţă
184

ÎN ATENŢIA librarilor şi vînzătorilor cu amănuntul
Contravaloarea timbrului literar
se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 2511.1-171.1/ROL, deschis la BCR,
Filiala Sector 1, Bucureşti.

11

d

Critică şi istorie literară
Teoria literaturii şi teoria criticii
Estetică şi teorie literară
Poetică, Retorică, Stilistică
Ştiinţa textului şi semiotică
Literatură comparată
Sociologia artei şi critica sociologică
Critică psihanalitică şi arhetipală
Studii asupra imaginarului şi fantasticului

„Am citit atîtea cărţi, de-a lungul anilor, care erau tot atîtea lupte pentru metodă (pentru o anumită metodă, garantat superioară altora) sau pentru teone (pentru cutare teorie, care încerca să fie mai incisivă sau mai operatorie decît precedentele)! Iată, în sfîrşit, o carte de teorie şi de analiză literară care pledează nu pentru excelenţa procedeelor utilizate, ci pentru însuşi obiectul căruia 1 s-a dedicat. Ne avertizează asupra pericolului, dar fără a forţa nota patetică: nu trebuie să ne atribuim rolul, rustic în aparenţă şi regal în secret, de «păstori ai rostirii». E de-ajuns să păstrăm «intimitatea rostirii cu tăcerea»."
Jean Starobinski

ISBN 973 - 34 - 0564 - 7